أحمد عبد المعطى حجازى

نتفاءل أم نتشاءم؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحاول ونحن فى بداية العام الجديد أن أكون متفائلا. وبعبارة أدق، أحاول ألا أفقد تفاؤلى رغم الأسباب التى تدفع إلى التشاؤم، ولكنى أقاومها بعناد وإصرار. فأنا مؤمن أشد الإيمان بأن تاريخ البشر يتقدم إلى الأمام، ويتطور - نسبيا بالطبع - من وضع إلى وضع أفضل، وهذا أمر بديهى لا خلاف حوله، وواقع ملموس لا يحتاج إلى إثبات.

ومادام البشر يتقدمون فى التاريخ، ويحققون غاياتهم، أو يحققون منها مالم يكونوا قادرين على تحقيقه من قبل، فالمستقبل ليس تكرارًا للحاضر ولا عودا للماضى، وإنما هو كشف وإضافة وتجديد وتطور.

إذن، التفاؤل ليس مجرد مزاج شخصى أو اختيار حر، بل هو اعتراف بالحقيقة وامتثال لحكم العقل.

غير أن التاريخ البشرى شىء، وتاريخ الجماعات والمدنيات والدول شىء آخر.

التاريخ البشرى فى مجمله تقدم مطرد، لأن ما يخسره فى أمة يكسبه فى أمة أخرى، وما ينقطع منه فى مكان يتصل فى مكان سواه. أما السلالات فقد تنقرض، وأما اللغات فقد تفسد، وأما الثقافات فقد تنحط، وأما الدول فقد تدول. ويظل البشر مع ذلك يتقدمون، إذ يظهر دائما من ينتزع الراية قبل أن تنتكس، ويرفع المشعل قبل أن ينطفئ، ويواصل المسير.

إذن، الإيمان بالتقدم كمحصلة للتاريخ البشرى لا يمنع من الاعتراف بما يواجهه الناس هنا أو هناك من عقبات تأتيهم من خارجهم وعيوب ونقائص تتسلل إليهم من أنفسهم، فتوقفهم عن التقدم، وتعود بهم إلى الوراء زمنا قد يقصر وقد يطول.

بل إن الاعتراف بالعقبات والعيوب التى نواجهها أياً كانت مصادرها هو أول الطريق إلى تجاوزها لنستأنف السير ونواصل التقدم. ولو أننا أنكرناها خوفا من أن نتهم بالتشاؤم لتمكنت منا واستشرت فينا حتى يصعب علينا بعد ذلك الخلاص. وإنما ينبغى أن نعرف الحد الذى نقف عنده، سواء ونحن نتحدث عن تقدم حتمى لابد أن يتحقق، أو عن عجز مرحلى لا مفر من التسليم به.

لا يجوز أن نبالغ فى تقدير العقبات حتى نيأس، كما لا يجوز أن نبالغ فى التفاؤل حتى ننصرف عن الفعل، ونتهرب من المواجهة.

ولست أظن أن فينا من ينكر أن إنتاجنا الثقافى فى العام المنصرم يدعو إلى القلق، ولا يسمح لنا فى بداية هذا العام بأن نكون متفائلين.

ولقد اتهمت ذاكرتى وأنا أسأل عن أفضل ما صدر فى العام الذى ودعناه فى الشعر، والرواية، والقصة فلم أكد أذكر بضعة عناوين أقدمها بثقة جوابا على السؤال.

ولقد رجعت إلى قوائم الإصدارات نفسها علها تسعفنى فى الإجابة فلم تسعفنى، كما لم تسعف غيرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومايقال فى الإبداع الأدبى يقال فى النقد والدراسة. والذى نجده فى فنون اللغة نجده فى السينما، والمسرح، والأغنية.

لقد تراجع الإنتاج السينمائى كماً وكيفاً، رغم مايظهر بين حين وآخر من أفلام جيدة. ويكفى أن نعلم أن إنتاجنا فى العام الماضى هبط إلى حوالى عشرة أفلام، بعد أن وصل فى سنوات الازدهار إلى حوالى مائة فيلم.

وقد كان لهذا التراجع انعكاسات وامتدادات تمثلت فى تناقص عدد دور العرض، وتحكم المنتجين والموزعين فى عمل المؤلف والمخرج والممثل، لمراعاة شروط السوق الخارجية، وهى فى الحقيقة شروط الرقابة!

ولقد تراجع الإنتاج المسرحى بالمثل كماً وكيفاً، سواء فى مجال الكتابة أو الترجمة أو العرض. وباستثناء خمسة عروض أو ستة لم تقدم مسارح الدولة طوال العام الماضى

إضافة تستحق الذكر. فلو وزعنا هذه العروض الناجحة على مسارح الدولة، وهى المسرح القومى، والمسرح الحديث، ومسرح الطليعة، ومسرح الغد، والمسرح الكوميدى لما زاد نصيب كل مسرح عن عرض واحد، أو عرض وربع!.

ولقد فقدنا فى العام الماضى اسمين كبيرين أظن أننا سنعوض خسارتنا بفقدهما قبل وقت طويل، **بنت الشاطئ**، **ولطفى عبد البديع**. وقد لحق بهما فى بداية هذا العام **على الراعى**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما أصعب التفاؤل اليوم على المتفائلين!

لكن هذا العدد يصدر وقد افتتحت الدورة الحادية والثلاثون لمعرض القاهرة الدولى للكتاب، فهل نحن واجدون فى نشاطه المتنوع وفى إقبال الناس عليه ما يرد لنا شيئا من الثقة، ويساعدنا على مواصلة الطريق؟!.

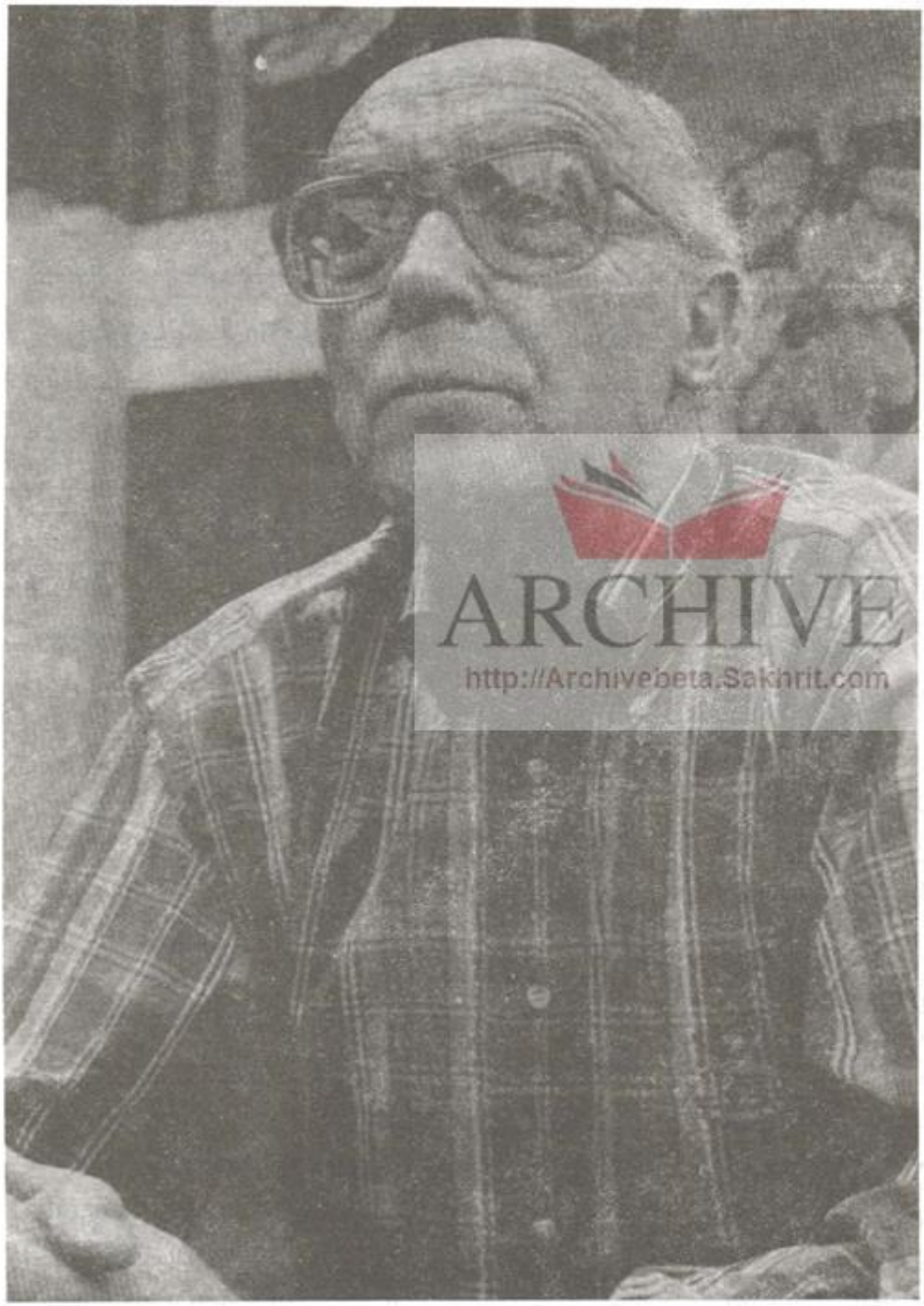
حامد أبو أحمد

خوسيه ساراماجو وجائزة نوبل فى الآداب ١٩٩٨

على الرغم من كل ما يمكن أن يقال عن جائزة نوبل فى الآداب فإنها الجائزة العالمية الوحيدة التى تضع فى كثير من الأحيان خطا فاصلا وقويا بين شهرة محدودة للكاتب قبل الحصول عليها، وشهرة عالمية طاغية بعد الحصول عليها. وأقصد بصفة «المحدودة» شهرته فى وطنه أو بين المتحدثين بلغته . وهذه حالة انطبقت على كثيرين ممن فازوا بجائزة نوبل، أذكر منهم **سوينكا النيجيرى، وكاميلو خوسيه ثيلا** الإسبانى، **ونجيب محفوظ** المصرى العربى. وتحضرنى فى هذا الصدد واقعة كنت بالمصادفة شاهدا عليها: فقد حدث أن أجريت حديثا طويلا مع **نجيب محفوظ** قبل عام تقريبا من فوزه بنوبل، وترجمته إلى الإسبانية للنشر فى مجلة يديرها صديقان أحدهما إسبانى والآخر كولومبى، وانتظرت نشر الحوار فلم ينشر، حتى يئست من نشره وصرفت النظر عنه، وإذا بى أفاجأ فى اليوم التالى مباشرة لحصول **نجيب محفوظ** على جائزة نوبل بنشره فى أكبر جريدة إسبانية، وهى جريدة «البايس»، وكان هو الحوار هو الوحيد الموجود فى ذلك الوقت بالمصادفة فى أوروبا، فنقلته عن «البايس» كبريات الصحف الأوروبية وهكذا تحول **نجيب محفوظ** فى يوم وليلة إلى كاتب عالمى تترجم أعمال بسرعة فائقة إلى كل اللغات، وتبحث عنه الصحافة ووكالات الأنباء لدرجة أنه كان يبحث عن فرجة يطل منها على الراحة وهدوء البال.

ليس معنى ذلك أن جائزة نوبل هى التى جعلت من **محفوظ** كاتبا كبيرا، لكنها بدون أدنى شك حولته إلى كاتب عالمى يبحث عنه القراء وعشاق الأدب فى كل مكان من هذه المعمورة. ولاشك أن هذه أيضا هى حالة البرتغالى **خوسيه ساراماجو**. فهو كاتب كبير ومعروف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ساراماجو

فى أدب اللغة البرتغالية (فى البرتغال والبرازيل)، وعرف فى السنوات الأخيرة فى إسبانيا، لكن شهرته ظلت على نطاق محدود، حتى حدث ذلك الانفجار الرهيب فى أكتوبر من العام الماضى (١٩٩٨) فتحول **ساراماجو** إلى كاتب عالمى واسع الشهرة والانتشار، وبدأ الكثيرون مثلى من القراء والمثقفين والمهتمين بالأدب يبحثون عن كتبه بعد أن لم يكن لديهم أدنى معلومات عنه.

وعادة ما يصاب الأديب بحالة جيشان وتوتر وثورة فى المشاعر والانفعالات لكنه يحاول جاهدا السيطرة عليها بإعلانه أنه لن يغير من عاداته اليومية كما فعل **نجيب محفوظ**، أو أنه ثابت فى مواعيده المحددة سلفا، وأنه لاينبغى على الإنسان أن يفقد رباطة جأشه، بل يجب أن يكون خالدا.. وهذا ما قاله **كاميلو خوسيه ثيلا**. أما **خوسيه ساراماجو** الذى سمع بالفوز وهو موجود فى فرانكفورت لحضور المعرض الدولى للكتاب، فقد قال: «لقد وجدت أنى مضطر لارتداء درع واق، وإلا لبكيت من التأثر والانفعال»، كما قال أيضا: «أحس بمسئولية كبيرة لأنى أول برتغالى يحصل عليها.» فمن هو **خوسيه ساراماجو** أولا؟ وما هو التراث الأدبى الذى يمثله؟

حياته وأعماله

ولد **خوسيه ساراماجو** منذ خمسة وسبعين عاما.. وقد كتب الشعر والمسرح والمقالات الصحافية والقصة منذ شبابه الباكر، ولكن بدايته الحقيقية جاءت عام ١٩٧٧ عندما أصدر روايته «مدخل إلى الرسم والكتابة» Man-ual de Pintura y Caligrafia. ولذلك يعد من الكتاب الذين مارسوا الكتابة فى سن متأخرة من حياتهم. وهو فى ذلك يشبه الكاتب الإسبانى الشهى **ميجيل دى سيرفانتيس** صاحب رواية «دون كيخوته»، كما أن له أشباها كثيرين فى الآداب العالمية بما فى ذلك الأدب العربى. ولم يخصص **ساراماجو** وقته بصفة نهائية للأدب إلا فى منتصف الثمانينيات عندما تجاوز عمره الستين عاما. وفى تلك الحقبة ظهرت رواياته «مذكرات الدير» (١٩٨٢) و«السنة التى مات فيها ريكاردو ريس» (١٩٨٤) و«حوض من الحجر» (١٩٨٦) ثم كانت رواية «تاريخ حصار لشبونة» عام ١٩٩٠ بمثابة الختام لهذه الفترة التى قدم الكاتب خلالها ما يمكن أن نسميه المراجعة النقدية أو النظر النقدى إلى التاريخ، ولذلك يعد **ساراماجو** من الكتاب الذين أولوا اهتماما خاصا للجانب التاريخى للإنسان.

ومع دخول عقد التسعينيات بدأ **ساراماجو** مرحلة جديدة فى أعماله أطلق عليها النقاد اسم «السلسلة المجازية Ciclo Alegorico، وكان لها دور كبير فى منحه شهرة أعرض ولفت الأنظار إليه وإلى نزعة التمرد التى اتسمت بها أعماله. وقد بدأت هذه السلسلة بروايته التى أثارت انتقادات واسعة ضده من أماكن كثيرة بما فى ذلك الكنيسة فى الفاتيكان، وهى رواية «الإنجيل فى نظر يسوع المسيح» (١٩٩١)، تلتها رواية «مقال عن العمى» (١٩٩٥). وآخر عملين له هما «دفتر لانثاروتى - يوميات» و«كل الأسماء» (١٩٩٧) وهى رواية عن عالم السجلات والأرشيفات.

ومعروف أن **ساراماجو** يعيش فى مدينة لانثاروتى Lanzarote بجزر الكنارى التابعة لإسبانيا منذ عام ١٩٩٢ حتى الآن، وذلك بسبب روايته المذكورة عن الإنجيل ، والتى أمرت السلطات فى بلاده بتحريمها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما تقدم الكاتب بها عام ١٩٩٢ إلى «الجائزة الأوروبية للأدب» ووصلت إلى الترشيح النهائي المكون من ثلاثة أعمال فقط، وقفت وزارة الثقافة في البرتغال ضد هذا الترشيح بحجة أن الرواية فيها عدوان على المشاعر الدينية البرتغالية، وعندئذ استشار **ساراماجو** امرأته الأسبانية **بيلار دل ريو** وقررا ترك البرتغال بصفة نهائية والإقامة فى أسبانيا.

وقصة زواج **ساراماجو** من **بيلار دل ريو** تنطوى على نوع من الطرافة ومن ثم يحسن أن نلم بها هنا إلماما سريعا: فحتى عام ١٩٨٦ لم يكن هذا الكاتب البرتغالى معروفا فى أسبانيا ـ كما ذكر هو نفسه فى حوار معه ـ وإن كان قد ترجمت له روايتان هما «السنة التى مات فيها ريكاردو ريس» ثم «مذكرات فى الدير». وحدث أن كانت امرأة إسبانية شابة تتصفح الكتب فى إحدى دور البيع، فعثرت على رواية «مذكرات فى الدير»، فاشترتها وقراتها وأعجبت بها، وعادت إلى الدار تسأل: هل لهذا المؤلف كتب أخرى هنا؟ فأعطوها الرواية الأخرى. ومرت الأيام ،وإذا بها تتصل بالمؤلف وتقول له: أنا صحافية من إشبيلية، أعجبتنى كثيرا كتبك، وأفكر فى السفر إلى لشبونة (عاصمة البرتغال) وأريد أن أتحدث معك فليتك تتكرم وتمنحنى دقيقة من وقتك. وبالطبع تحولت الدقيقة إلى زواج وإقامة دائمة مع الشيخ البرتغالى.

وقد اشتهر **ساراماجو** من بين الكتاب بأمرين يصر عليهما إصرارا شديدا هما : أنه ملحد شديد الإلحاد لدرجة أنه عندما ما سئل: هل يمكن أن يتوب عن إلحاده قبيل وفاته ؟ قال إنه لن يكون ضعيفا عند احتضاره ولن يتحول حينذاك إلى الإيمان، مثلما فعل آخرون من كبار الكتاب والفنانين. ولو فرض وحدث ذلك، فلن يكون ذلك الشخص هو، بل شخصا آخر غيره. ومن أقواله الإلحادية : «الله هو صمت الكون، والإنسان هو الصيحة التى تعطى لهذا الصمت معنى». الأمر الثانى أنه مؤمن بالشيوعية إيمانا مطلقا، ومازال يعتبر نفسه كاتبا ملتزما حتى هذه اللحظة، وذلك لأنه يرى أن الاشتراكية هى قبل أى شىء حركة من حركات الروح. وهو مقتنع اقتناعا تاما بأن الرأسمالية الحالية غير قادرة على حل مشاكل البؤس والعزلة فى العالم، كما أن الاشتراكية لم تستنفد بعد كل إمكانياتها من أجل التحرير.

ولاشك أن منح جائزة نوبل فى الآداب لهذا الكاتب الشيوعى العنيد ـ كما وصفه الفاتيكان ـ له دلالات كثيرة، من بينها أن أوروبا حاليا تبحث عما يسمونه بالطريق الثالث، أى الطريق الوسط بين الرأسمالية والاشتراكية بعد أن أدت نزعة الليبرالية الجديدة، التى طبقت خلال العقدين الأخيرين، إلى مشاكل اجتماعية خطيرة، إذ ازدادت الهوة اتساعا بين عدد قليل من الناس (طبقة الأغنياء) يملكون كل شىء، والغالبية العظمى من البشر الذين يحصلون على غذائهم اليومى بشق الأنفس، وبعضهم يموتون جوعا.

وقد قالت الأكاديمية السويدية فى قرار منح الجائزة **لساراماجو** «إنه بأمثولاته القائمة على عناصر ثلاثة هى الخيال والشقفة والسخرية يضع أيدينا دائما على الواقع المتجه للهروب ». كما قدمت الأكاديمية كالعادة تحليلا موجزا لأعمال الكاتب، قائلة إن فنه الروائى المنجز بعناية وتعمق لاشك فيهما، يمنحه مكانة ذات مستوى عال فى منظومة الأدب العالمى. وترى الأكاديمية «أن أعماله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تؤسس لتقليد يمكن أن ينظر إليه، على نحو فى السياق الحالى، بأنه راديكالى. إنها أعمال قدمت وكأنها سلسلة من المشروعات التى يمكن أن تتناقض أحيانا فيما بينها، ولكن ثمة عنصرا مشتركا يجمع بينها هو أنها تمثل محاولات للاقتراب من الواقع». وقد أشارت الأكاديمية إلى أن أهم أعمال هذا الكاتب البرتغالى، والتى أدت إلى رفع قيمته الأدبية بصورة ملحوظة هى: «مذكرات الدير» و«تاريخ حصار لشبونة» و«الإنجيل فى نظر يسوع المسيح» وهى تعود، على التوالى، إلى سنوات ١٩٨٢ و١٩٨٩ و١٩٩١ كما أسلفنا.

وقد علم من الدوائر الأكاديمية فى العاصمة السويدية أن **خوسيه ساراماجو** وصل ألى مرحلة الاقتراع النهائى للجائزة العام الماضى، أى ١٩٧٧. وفى العام الأخير ١٩٨٨ كان هناك كاتب برتغالى آخر يمثل منافسة قوية له هو **أنطونيو لوبو أنتونيس** António Lobo Antunes ومن ثم ظهر رأى يطالب بمنح الجائزة للاثنين مناصفة، وهذا حل كان قد استخدم من قبل، ولكن توقف استخدامه منذ حوالى عشرين عاما، لأن أعضاء الأكاديمية رأوا أنه يؤدى إلى التقليل من قيمة الفائز بالجائزة. أما أعمال **ساراماجوا** التى كانت مترجمة إلى السويدية قبل حصوله على جائزة نوبل، فقد بلغت أربعة أعمال.

فيما يتعلق بالتراث الأدبى الذى يحمله **خوسيه ساراماجو**، نجد أن هذا التراث يتشعب إلى شعبتين، إحداهما فى البرتغال والأخرى فى البرازيل . ففى البرتغال يمتد التراث الأدبى منذ الشعر الغنائى الجليقى ـ البرتغالى فى العصر الوسيط (ومنطقة جليقية Galicia موجودة الآن شمال غرب إسبانيا)، مرورا بالأسماء البارزة مثل **لويس دى كامويس** و**خيل بيثينتى**، ثم **انتيرو دى كينتال** و**كاستيلو بلانكو** و**إيكا دى كيروس**، ثم نصل فى العصر الحديث إلى الرائد الكبير **فرناندو بيسوا** «Fernando Pessoa». وهناك أسماء أخرى ظهرت بعد ذلك مثل **ميجيل تورجا**، و**ڤرخيليو فيريرا**، و**فرناندو ناموارا**، و**خوسيه كاردوسو بيريس**، و**أنطونيو لوبو أنتونيس**؛ وكلهم من معاصرى **ساراماجو**. وهناك أيضا الشاعر **إيوخينيو أندرادى**، إلى جانب أسماء أخرى كثيرة تدل على النهضة المعاصرة للأدب فى البرتغال والتى لم يكن يدرى بها أحد خارج أوروبا، على الأقل فى عالمنا العربى.

وأذكر أن السفارة البرتغالية فى القاهرة، وفى بعض البلدان العربية الأخرى حاولت فتح أقسام للغة البرتغالية فى الجامعات، خلال العقدين الأخيرين، بعد أن رأى البرتغاليون الانتشار الكبير للغة الأسبانية فى الجامعات العربية ولكنهم كانوا يقابلون دائما باللامبالاة وعدم الاهتمام، على الرغم من لجوئهم إلى تقديم المنح للدارسين والطلاب لرؤية الأوضاع عن كثب. وها هى جائزة نوبل التى منحت للمرة الأولى لأدب اللغة البرتغالية تفتح أمامهم آفاقا جديدة. ومن المؤكد أنه سوف يحدث خلال السنوات القادمة احتفاء كبير باللغة البرتغالية وآدابها. ولهذا كان هناك استقبال حافل لخبر الفوز بالجائزة فى البرتغال، بدءا من رئيس الجمهورية إلى رئيس الوزراء، ووزارة الثقافة التى كانت ـ كما رأينا من قبل ـ سببا فى ترك **ساراماجو** للبرتغال، ورؤساء الأحزاب المختلفة والكتاب وغيرهم . والكلمات التى تقال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى مثل هذه المناسبات معروفة، ولهذا سوف أقتصر هنا على كلمة زعيم الحزب الاشتراكى البرتغالى **مانويل أليجرى** Manuel Alegre، لدلالتها على خلود الأدب والفكر والثقافة، إذ قال: «إن الأدب البرتغالى يستحق جائزة نوبل، وقد فاز بها **ساراماجو** لأنه كاتب كبير. لاشك أنى فى غاية السعادة فاليوم يوم عظيم بالنسبة للبرتغال. فهذه هى الأشياء التى توضع فى الحسبان، وهى التى تظل فى الواقع خالدة».

ومن الأشياء التى تميز بها فوز **ساراماجو** بالجائزة، أنه كان هناك فى البرتغال شبه إجماع بين الكتاب على استحقاقه لها، ولم يشذ عن ذلك، فيما قرأت، إلا صوت نسائى واحد هو صوت الكاتبة **ماريا تيريسا أورتا** التى قالت : «أعتقد أن لدينا كاتبات أفضل من **ساراماجو** مثل **أجوستينا بيسا ـ لويس** أو **صوفيا دى ميللو بريينر**، ولكنهم كما هى العادة دائما، ينسون النساء».

كذلك كان هناك ترحيب حار من خارج البرتغال، حيث عبَّر كتاب، مثل **كارلوس فوينتيس** و**ماريو بليندیتی** و**جورج أمادو** عن فرحتهم بهذا الفوز، مشيرين إلى استحقاق خوسيه **ساراما جو** له. ولكنى ـ فيما قرأت أيضا ـ اطلعت على رأيين مخالفين أحدهما للكاتب البولندى الحاصل على نوبل كذلك **تشيسلاڤ ميوش** Ceslaw Milosiz الذى قال بكثير من التدقيق، إنه لايتحمل كتابة **ساراماجو**: «إنها كتابة حسب الموضة، مليئة بالمزاح، لكنه مزاح مسطح. إننى لا أطيقها». أيضا قام الفاتيكان ـ كما أسلفت ـ بشجب هذا الفوز، وقد وصف متحدث باسمه هذا الكاتب البرتغالى بأنه شيوعى عنيد، واتهم الأكاديمية السويدية بأنها منحت **ساراماجو** اعترافا إيديولوجيا موجها. وقال الفاتيكان إن رواية «الإنجيل فى نظر يسوع المسيح» التى أثارت كثيرا من الجدل عام ١٩٩٢، يلاحظ فيها رؤية الكاتب المعدية للدين بشكل جوهرى».

نأتى إلى التراث الأدبى فى البرازيل فنجده قد اكتسب أهمية عالمية فى السنوات الأخيرة، بسبب انتشار أعمال **جورج أمادو**، ولكن هناك أسماء أخرى كثيرة مثل **إقليدس داكونها**، **وما تشادو دى أسيس**، **وكارلوس دى أندرادى**، **وهارولدو دى كامبوس**، **وجيمارايس روسا**، **وجاو كابرال دى ميلو نيتو** وسواهم. وبهذا يكون منح جائزة نوبل **لخوسيه ساراماجو**، بمثابة كشف للغطاء الكثيف الذى كان يحجب هذا الأدب العالمى عن أنظار العالم.

عالمه الإبداعى:

ذكرت من قبل أن بدايته الحقيقية كانت عام ١٩٧٧ بروايته «مدخل إلى الرسم والكتابة». وكانت له قبل ذلك أعمال فى الشعر والرواية والمسرح، حيث قدمت على خشبة المسرح بعض أعماله المسرحية، كما كان له كتاب فى أدب الرحلات عنوانه «رحلة إلى البرتغال». ولكن يبدو أن هذه الأعمال الأولى لم تكن من الوهج بحيث تثير انتباه الناس إليه. وعندما ظهرت رواية «مدخل إلى الرسم والكتابة» لم يحس بها أحد وقتها، ولم يلتفت إليها النقاد، مع أنها كانت تمثل البذرة الحقيقية لكل روايات **ساراماجو** التى ظهرت بعد ذلك. وعنها يقول الأستاذ **لويس دى سوسا ريبيلو** من المعهد الملكى فى لندن (وهى الكلمة المكتوبة على غلاف الطبعة الإسبانية الأولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعام ١٩٨٩، دار نشر Seix Barral S. A): **«إنها عمل لانظير له فى جنس أدب السيرة الذاتية البرتغالى، وهى تقدم لنا، فى مجملها، غراسنا لأفكار خوسية ساراماجو وميثاقا للإبحار فى عالمه الروائى. وفى هذه الرواية تنصهر كتابات تراث أدبى ثرى ومعقد مع خبرة الزمن المعيش على مستوى اليومى وصروف الأيام والليالى (أو التاريخ)، وهذا هو جوهر الفن عند هذا الكاتب».**

وقد عرف **ساراماجو** بأنه يستلهم أعماله الروائية من مبادئ أخلاقية تدين المجتمع المعاصر، وأن كتابته النقدية اللاذعة تتوخى الإيجاز وتصنع بإحكام شديد ودقة بالغة. أما رواية «المدخل» المذكورة فإنها تتضمن أو تشتمل على أفكاره الشعرية والأخلاقية الرئيسية التى سوف يطورها فيما بعد بشكل موسع ومنظم فى أعماله المختلفة، التى على الرغم من اختلافها فى الظاهر فإنها تقدم رؤية كونية مشتركة. والأخلاق التى تقوم عليها أعمال **ساراماجو** هى أخلاق اليسار الملتزم ، ذى الجذور الماركسية . ومن هذا الجذر الأخلاقى يصدر أحد الإشعاعات المهمة فى عمل **ساراماجو** المتمثل فى الطابع الكورالى، الجماعى لرواياته التى قل أن تنحصر فى فردية صرفة. وقد رأى النقاد فى إسبانيا والبرتغال أن **ساراماجو** يعد آخر الكتاب الملتزمين، وهو ليس التزاماً بالمفهوم الصحفى المزيف، ولكنه الالتزام تجاه التاريخ، وتجاه كل هؤلاء الذين يعانون من وطأته، وهو أيضا التزام فى المقام الأول تجاه الأدب.

والرواية التالية هى رواية «مرتفع عن الأرض » Al-zado del suelo، وقد صدرت عام ١٩٧٩، وهى ذات مضمون اجتماعى خالص، إذ تحكى قصة أسرة ريفية منذ بدايات هذا القرن حتى الثورة التى قامت فى السبعينيات. لكن الرواية التى لفتت إليه بقوة هى رواية «مذكرات الدير» (١٩٨٢) وهى رواية توجه نقدا سياسيا واجتماعيا تجاه الخلف، وبتحديد أكثر تجاه الهذيان القاسى والإظلامى والجاهل لفترة الباروك «Barroco» البرتغالية، وهى فترة تشبه إلى حد كبير محاكم التفتيش الإسبانية. وقد تلتها رواية أخرى كان لها أيضا أصداء عالمية، وهى رواية «السنة التى مات فيها ريكاردو ريس» (١٩٨٤) التى تعد بمثابة تكريم لأعمال الروائى البرتغالى الرائد **فرناندو بيسوا**، ولأحد أتباعه الذى هو **ريكاردو ريس** نفسه، وهى فى الوقت ذاته تبدو وكأنها رسالة تاريخية عن مدينة لشبونة فى عهد الدكتاتور **سالازار** مع منظر فى الخلفية عن الحرب الأهلية الإسبانية التى وقعت خلال السنوات من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩م. وأسلوب الرواية يتراوح بين النثر المكثف والتحليق الشعرى الرفيع، حيث يتأمل الكاتب ببراعة، مرتديا قناع أحد الشعراء وإحدى المدن، حول معنى عصر كامل: إنها تأمل نافذ لمشهد العالم وقد تركز فى شخصية **ريكاردو ريس** الشاعر ذى الأصول الريفية مثل المؤلف، الذى يتحدث عن الإيقاع القديم الذى يصدر عن رجلين حافيتين.

وفى رواية «حوض من الحجر» La Balsa de Piedra الصادرة عام ١٩٨٦ نلاحظ أن **خوسيه ساراماجو** يؤكد على توجهه الإيبيرى أى الانتساب تاريخا وروحا ووعيا، إلى شبه الجزيرة الأيبيرية التى تشمل إسبانيا والبرتغال، وذلك فى مواجهة النزعة الأوروبية الموجودة لدى كثيرين من أبناء هذين البلدين. وهذه الثنائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتنازعة فى غالب الأحيان موجودة فى ثقافة شبه الجزيرة الأيبيرية منذ أن دخلها العرب وأقاموا فيها لمدة ثمانية قرون، وكانت البرتغال آنذاك جزءا من الوجود العربى فى الأندلس (انظر فى ذلك الفصل الأول من كتاب «أثر الثقافة العربية فى الأدب الأسبانى» وهو تحت عنوان القول فى نسبة إسبانيا إلى العالم الغربى». وخاصة فى الجزء الجنوبى الغربى منها الذى مازال يسمى حتى الآن باسم «الغرب Algarbe».

وكما ذكرت آنفا فإن هذه المجموعة من الروايات التى تتناول التاريخ من منظور نقدى، والتى صدرت خلال الثمانينيات، قد ختمت برواية «حصار لشبونة» (١٩٩٠) التى تبدو وكأنها تعديل لشعرية القص وفقا للمسارات الصوفية للتاريخ.

فيما يتعلق بالأعمال الصادرة فى التسعينيات، والتى عرفت باسم «السلسلة المجازية» نجدها تبدأ برواية «الإنجيل فى نظر يسوع المسيح» ١٩٩١، وهى رواية استوجبت لعنة الكنيسة والدوائر المحافظة سواء داخل البرتغال أو خارجها. وقد سبق أن قلت إنها تستهدف فضح النزعة الشمولية المسيحية. وقد تلتها عام ١٩٩٣ رواية لم يكن لها أصداء قوية هى In nomine Dei، ثم رواية «مقال حول العمى»عام ١٩٩٥ (التى شرعت «أخبار الأدب» ابتداء من ٢٢ نوفمبر ١٩٩٨ فى نشر ترجمة كاملة لها إلى اللغة العربية تحت عنوان «العمى» بقلم **أيمن عبدالهادى**)، وهذه الرواية قال عنها الكاتب الإسبانى **مانويل باثكيث مونتلبان** فى فى مقال بجريدة «البابيس» فى ٩ اكتوبر ١٩٩٨ «**إنها تدخل عمل ساراماجو الحالى، فى منطقة بحث عن خطاب تتداخل فيه الحياة والتاريخ والموت لإقامة رصانة أو قناعة استعراضية، وكان الكاتب يمنح نفسه وقتا بلاحدود للعرض الأدبى، وكذلك بصورة تتعارض مع الحدود البيولوجية والتاريخية. ويمكن القول كذلك إن ساراماجو يبدو وكانما قد نأى عن الأمل العلمانى، وعن التاريخ، وعن التفاؤل التاريخى، لكنه مازال يقاوم ، فى محاولة لعدم الاستسلام أمام النزعة الحتمية البيولوجية**». انتهى كلام **مونتلبان** .

وهذه الراوية تذكرنى بعمل مسرحى مهم للكاتب الإسبانى المعروف على نطاق واسع فى العالم العربى، وهو **أنطونيو بويرو باييخو**، وهذا العمل عنوانه «فرقة سان أو فيديو الموسيقية»، وهى فرقة من العميان ، ولكنهم يقاومون من أجل التغلب على العنصر الحتمى البيولوجى فى هذه العاهة التى يبدو أنها تصيب أعدادا كبيرة من الناس فى شبه الجزيرة الأيبيرية ، وكنا نلاحظ ذلك فى أثناء إقامتنا فى مدريد، إذ كنا نقابل الكثيرين منهم وهو يقومون بتوزيع أوراق اليانصيب فى منطقة وسط المدينة. وبالطبع فإنى لم أطلع على نشرة إحصائية عن هذه الظاهرة تجعل كلامى يأخذ صفة العلمية ومن ثم فإنى أعتبرها مجرد ملاحظة انطباعية. لكن ورودها، على أية حال، فى أعمال أدبية متميزة يجعل منها ظاهرة جديرة بالتأمل . ولاشك أن نقاد **بويرو باييخو** قد أوسعوها بحثا ، وربما فعل ذلك بعض من قاموا بتحليل رواية **ساراماجو** التى معنا أو دراستها، ولكن هذا الموضوع لايدخل ضمن دائرة اهتمامنا فى هذه الدراسة.

وتأتى إلى آخر رواية أصدرها **ساراماجو** عام ١٩٧٧ وهى «كل الأسماء» Todos los nombres، وسوف يكون مدخلى إليها من خلال حوار طويل عن الشهرة، أجرى مع الكاتب قبيل حصوله على جائزة نوبل لينشر ضمن كتاب يضم حوارات مع آخرين تحت عنوان «وطأة الشهرة» (وهو يشبه الكتاب المهم الذى أصدره **فؤاد دأورة** منذ سنوات طويلة بعنوان «عشرة أدباء يتحدثون» وكان من الكتب المهمة التى دخلنا عن طريقها إلى عالم الأدب فى أواخر الستينيات أو أوائل السبعينيات على ما أذكر). وقد جاء الحديث عن الشهرة، لأن هذه الرواية مليئة بالتأملات حول هذا الموضوع . ذلك أن الشخصية الرئيسية فيها ـ أو كما يقول **ساراماجو** بطل القصة، وإن لم يمتلك أى شىء من صفات البطولة، نطلق عليه هذه الكلمة لمجرد أنه يتحمل ثقل أو أهمية الحكاية ـ نقول هذه الشخصية الرئيسية هى شخصية كاتب سجلات فقير، موظف فى السجل المدنى، وهو فى أوقات فراغه يخصص وقته لتجميع أخبار الآخرين وصورهم من الصحف والمجلات . ولما كانت مجموعته لاتستهدف نشاطا محددا أو مهنة معينة، فإنه يتساوى بالنسبة له أن يكون هؤلاء الأخرون ممثلين أو رياضيين، بل إن مجموعته تضم أحيانا بعض الكتاب. ويقول **ساراماجو** إن هذا التقلب فى شخصية البطل لم يأت مصادفة كما قد يظن، ولكنه، أى المؤلف، قرر أن تكون لدى بطل قصته هذه العادة الصغيرة ـ ولعله وصل إلى هذا القرار نتيجة التفكير فى موضوع الشهرة وماتنطوى عليه من نسبية واضحة ذلك أن الشهرة ليست شيئا إيجابيا فى كل الأحيان ، وليست إيجابية فى ذاتها، بل يمكن أن يكون المرء مشهورا لأسباب سلبية. فما هى الشهرة ؟ هكذا يتساءل **ساراماجو** ، ثم يجيب: الشهرة لاتزيد عن هذا بمعنى أن يكون المرء معروفا. وهناك مستوى نكون كلنا فيه معروفين على هذا القدر أو ذاك، حتى وإن اقتصر ذلك على الشارع الذى نعيش فيه بعد ذلك يمكن أن يصير المرء معروفا على نطاق أوسع، فى قريته، فى بلده، فى عدة بلدان ، فى قارته أو فى العالم أجمع، ولكن على أيه حال يظل هناك دائما عدد كبير من الناس لايكون المشهور عندهم مشهورا . ففى إسبانيا يدور كلام كثير حول المشهورين، عن حياتهم، وما يفعلون ومالا يفعلون، وهؤلاء يغذون الصحافة بالكثير من الأخبار ، خاصة الصحافة التى تسمى «صحافة القلب»، ولكن ما يجب أن يكون واضحا لدينا تماما، هو أن هناك ملايين الأشخاص لايدرون من نحن . ويشير **ساراماجو** أيضا إلى أن الشهرة ليست فى ذاتها غرورا أوزهوا ، ولكن إذا سعد المرء بها لاتكون أكثر من مجرد غرور. ومن أقواله فى ذلك : «**إذا اعتقدت أن الشهرة خالدة وأنها سوف تستمر إلى الأبد فإنك بذلك تخدع نفسك**».

نعود إلى رواية «كل الأسماء» فنجد بطلها الموظف المذكور يتعامل مع الأسماء، ومع ذلك لايظهر فى الرواية إلا اسمه الخاص السيد/ خوسيه. ولكن قضية الأسماء تتصدر الواجهة ليتأمل الكاتب حولها، انطلاقا من فكرة أننا نعيش الآن فى عالم تبحث فيه الناس عن أسمائها فى الصحف وفى المجلات، أى أنه عالم من الخطوط السوداء. كما أننا نعيش فى عالم من السجلات والأرشيفات أو الأصوات المسجلة وكأنما يريد **ساراماجو** أن يقول إن حياتنا مسجلة، أى أنها مجرد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سجل أو أرشيف أو صوت، ولايكاد يكون لها معنى بمناى عن هذه الأشياء.

آراء وأفكار

ونتوقف أخيرا عند بعض الآراء والأفكار ذات الدلالة القوية على منطلقات الفن الروائى عند **ساراماجو** وعالمه الإبداعى . من هذه الآراء اعتقاده بأن التشاؤم ينطوى على حكمة. ولهذا أكد فى حوار معه على أن المتشائمين هم الذين يبذلون الجهد الأكبر فى بناء المجتمع .وتدافع زوجته الإسبانية عن هذه النزعة عنده ، قائلة إن علاقة الحب التى ربطتها به هى أجمل شىء وقع لها فى حياتها، ولو أنه كان شديد التشاؤم كما يقال عنه ما استطاعت أن تعيش معه. كل ما فى الأمر - والكلام للسيدة **بيلار دل ريو** - هو أن **خوسيه ساراماجو** كاتب ملتزم مع عصره ومع صيحات الإحباط لدى المطحونين والمهمشين، ولهذا ظل على ولائه للشيوعية.

وقد سبق أن ذكرت أنه شيوعى عنيد لأنه يؤمن أن الاشتراكية هى قبل أى شىء آخر حركة من حركات الروح - والآن أضيف أنه بعد الإعلان عن فوزه بنوبل، وكان فى فرانكفورت، وجه إليه سؤال: هل من الممكن الآن أن يظل المرء شيوعيا ؟ فقال بعد أن عرّج على ما حدث فى العالم خلال السنوات الأخيرة : «أن تكون شيوعيا وأن تكون اشتراكيا هو قبل كل شىء، وأهم من شىء، حالة من حالات الروح . فهل كان يلسن ذات يوم شيوعيا ؟ وهل كان ستالين ذات يوم أيضا شيوعيا ؟ .. يقول **ماركس وإنجلز**: إذا كان الإنسان قد شكلته الظروف فإنه من اللازم أن تتشكل الظروف نفسها بطريقة إنسانية. وهنا يكمن كل شىء . فحالة الروح الشيوعية وحدها، هى التى يمكن أن تضع نصب أعيننا هذه الكلمات فى كل الظروف بوصفها قاعدة للفكر وللتصرف».

وجدير بالذكر هنا أن **ساراماجو** عندما سافر إلى فرانكفورت لحضور المعرض الدولى للكتاب كان سفره بهدف أن يتحدث مع مؤلفين آخرين عن كيف يمكن أن يظل المرء شيوعيا فى الوقت الحالى.

ومن آراء **ساراماجو** التى تنطوى على نوع من الغرابة، وإن كانت تنطلق فى الأساس من الصدق مع النفس مما يبعدها عن التبجح الممجوج، أن التواضع شىء زائف وفيه نقص فى الشجاعة، تلك الشجاعة التى امتلكها الشاعر الكاتب الفيلسوف الإسبانى **ميجيل أونامونو** ذات يوم عندما تسلم جائزة من يد الملك **ألفونصو الثالث عشر** (جد الملك **خوان كارلوس** الحالى) وأطراه الملك ببعض كلمات الاستحقاق، فرد عليه أو نامونو قائلا: «أشكرك على هذه الجائزة التى أستحقها كثيرا». ويعلق **ساراماجو** على هذه الواقعة قائلا : ينبغى أن نتأمل حول هذه القاعدة المشتركة الدى الكتاب ، لأنهم عادة عندما يقدم لهم شىء مما يستحقون يردون قائلين إننا لانستحقه. فمن أين أتوا بهذا التواضع؟! ومع ذلك فإنهم لو قدموا لك فى الغد جائزة وذكروك بالخير، وأمنت على ما يقولون، فإنهم يقتلونك ويمزقونك ، ويلصقون بك كل سخيمة، ويقولون : «مغرور»، وماذلك إلا لأن المجتمع قائم على النفاق، ومن ثم فإنك تتظاهر بتواضع لاتحس به فى داخلك ولساراماجو أقوال فى السعادة، وفى النصر والهزيمة فى كثير مما يحيط بالإنسان من وقائع وأحداث ورؤى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتأملات. وسوف أقتصر فى السطور التالية على كلمات له ينبه بها دائما إلى حالة من حالات الصراع البشرى، يقول: «**لايجب أن ننسى أنه ليست هناك هزائم نهائية ولا انتصارات نهائية، لأن انتصارات اليوم يمكن أن تتحول إلى هزائم غدا ، والعكس صحيح، فالمهزومون اليوم يمكن أن يكونوا هم المنتصرين غدا**». ولاشك فى أن هذه الكلمات تنطلق من رؤية للوجود يؤمن بها الكاتب إيمانا قويا، هى «نسبية كل شئ فى هذا العالم»، وفى ذلك يقول : «**كل شيء مؤقت، وكل شيء نسبى، ولاشيء يدوم، وما يقال فى هذا المكان أو ذاك على الرغم من صحته، فإنه لايدوم**».

وهكذا تكون جائزة نوبل فى الآداب ١٩٩٨ قد عرفت العالم بفن روائى له خصوصيته الشديدة وملامحه القوية، ثم إنها طرحت على الناس أعمال كاتب مثير للجدل ، ومؤمن إيمانا قويا بأفكاره التى تتعارض مع الفكر السائد والتوجهات المهيمنة، لكنها فى الوقت نفسه تتناغم مع الرغبة الحادة فى البحث عن طريق ثالث يجعل للعدالة الاجتماعية نافذة يطل منها الملايين من الفقراء والمطحونون والمهمشون ، فى كل أنحاء العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

ما بعد الحداثة
فى جديد القصة المصرية

تتسم كتابة ما بعد الحداثة السردية بمجموعة من السمات التى تميزها عن الكتابة الحداثية تناولها النقد العربى بالدرس والتمحيص طوال العقود القليلة الماضية. وتسفر هذه الخصائص عن نفسها فى النصوص الجديدة لكتاب التسعينيات أكثر ما تتجلى فى تنظيرات نقاد الأدب من مجايليهم أو من غير مجايليهم. فما بعد الحداثة هى المنطقة التى تلتقى فيها وثائقية الواقع العيانى التاريخية مع شكلية النزعة الذاتية التأملية والباروديا، أو المحاكاة الساخرة للكتابة داخل الكتاب Parody. فقد انبثقت ما بعد الحداثة من الوعى بإخفاق عملية نقل الواقع إلى عالم الكتابة representation أو باستحالة هذا النقل أو التمثل، لأن كل نقل لما تزعم الكتابة أنه الواقع إنما هو نقل لصورة عنه أو لتصور له. بمعنى أن كل عملية نقل أو تصوير للواقع إنما هى فى واقع الأمر عملية أدلجة له مشتبكة بكل إشكاليات الأيديولوجيا بطريقة لا يمكن لها مبارحتها. كما انبثقت كذلك عن عملية زعزعة المسلمات الثقافية والطبيعية المتعارف عليها والإجهاز على مصداقيتها وحميميتها. وخاصة عملية التمثيل أو نقل الواقع تلك، والكشف عن سياستها وما تنطوى عليه من تصورات أيديولوجية مضمرة. وبهذا المعنى فإنها تنطوى على وعى نقدى حاد برفض كل صيغ السيطرة والهيمنة ويسعى لتفكيكها. لكن هذا الوعى فيها أقرب ما يكون إلى الوعى السلبى، لأن حساسية ما بعد الحداثة للفعل السياسى، واستهجانها له يورطها عادة فى التواطؤ مع صيغ السيطرة السائدة. لأن هذا الوعى النقدى فيها لا يعبر عن نفسه إلا من خلال ما يدعى بالتواطؤ النقدى بطبيعته النخبوية المتعالية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويرى **أومبيرتو إيكو** أن كل من يتصرف وكأنه وعى درس **ميشيل فوكو** بأن القوة ليست شيئا موجودا بصورة مستقلة خارجنا بعد ما بعد حداثى، وأن كل من وعى درس **جاك ديريدا** عن النصية والإرجاء واللغة العارية من البراءة ما بعد حداثى. فالمنطلق الذى تنطلق منه هذه الحساسية الأدبية الجديدة منطلق شكى واحتراسى فى المحل الأول. يطرح كل المقولات اليقينية والافتراضات المسلم بها عن الأعراف والمواضعات الاجتماعية منها والأدبية وراء ظهره. ويعى مدى ما فى الأشياء والمواقف والشخصيات من التباس وازدواجية. فهى حساسية تعتمد على التجاور بين الذاتى التأملى والواقعى التاريخى. والتجاوز هنا هو التجاور المحايد الذى لا يؤكد أحدهما على حساب الآخر، كما فعلت الواقعية فى تأكيدها الواقعى والموضوعى على حساب الذاتى، أو كما فعلت الحداثة فى إعلائها لشأن الذاتى والفردى على حساب الموضوعى والجمعى. إنه تجاور محايد يبلغ فيه الحياد درجة اللامبالاة المطلقة بكليهما فالحياد البادى الذى يتجلى فى كل النصوص ما بعد الحداثية ليس خاليا من الموقف، ولكنه ينطوى على رفض قطعى لكل المواقف الأحادية واليقينية المسبقة، ويطرح بدلاً منها الشك والتعددية.

هذا المنطلق يتجسد إلى حد كبير فى أغلب نصوص هذه المجموعة القصصية الجديدة التى يطغى وعيها بنصيتها وبمغامرتها القصصية الجديدة على وعيها بمرجعيتها، وبتجاوزه على أكثر من مستوى. مستوى الوعى والإدراك من ناحية ومستوى التمكن والسيطرة على الأدوات من ناحية أخرى. وتحتاج هذه المجموعة القصصية الجديدة (خيوط على دوائر) التى تضم قصصا لستة كتاب جدد على الحركة الأدبية المصرية - **أحمد غريب، وأحمد فاروق، وعلاء البربرى، ونادين شمس، ووائل رجب، وهيثم الوردانى** - إلى وقفة خاصة لأنها تردنا إلى المجموعات الجماعية التى كانت تصدر فى الخمسينيات والستينيات باعتبارها نوعا من البيان أو «المانيفستو» الذى يعلن عن حركة جديدة أو اتجاه أدبى جديد. كما كان الحال مع مجموعة (ألوان من القصة المصرية) عام ١٩٥٦ التى قدم لها الدكتور **طه حسين** وذيلها الأستاذ **محمود أمين العالم** بدراسة ضافية أو مع مجموعة (عيش وملح) التى صدرت عام ١٩٦٢ وقدم لها **سيد خميس**. فلما جاءت السبعينيات قدم لنا **إدوار الخراط** (مختارات من القصة القصيرة فى السبعينيات) عام ١٩٨٢، وغير ذلك من المجموعات المماثلة.

لكن الفرق الأساسى بين هذه المجموعة الجديدة والمجموعات الجماعية التى كانت تصدر فى الخمسينيات أو الستينيات أو حتى السبعينيات أن المجموعات القديمة كانت تتصدرها عادة مقدمات نقدية ضافية تبلور الملامح العامة للحركة الجديدة، أو تبين للقارئ مفاتيح تلقى هذه الأعمال الجديدة، وطبيعة العلاقة بينها وبين أسلافها الأدبيين من ناحية، وبينها وبين سائد الواقع الاجتماعى والثقافى الذى صدرت عنه من ناحية أخرى. ومع ذلك فإن غياب هذه المقدمة النقدية لا ينفى عنها جدة توجهاتها، أو حتى رغبتها المضمرة فى أن تطرح على الحركة الثقافية بيانا أدبيا يرسم ملامح سرد قصصى جديد، ويؤكد طبيعته البيانية من خلال جماعية المجموعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكتابتها المغايرة. وإن كان غياب هذه المقدمة النقدية يعمق عزلة الكتابة الجديدة عامة عن الجمهور الواسع، ويؤكد هشاشة الوعى النظرى بما تسعى الكتابة الجديدة فى الشعر والقصة عامة إلى بلورته فى الواقع العربى عامة، والواقع المصرى خاصة فى التسعينيات. فأحد الفروق الرئيسية بين جديد الثقافة العربية المعاصرة الراهن وما قدمته الحركات أو الاتجاهات الأدبية المختلفة منذ عشرينيات القرن مع «مدرسة الديوان» و«جماعة المدرسة الحديثة» وحتى جيل الستينيات أن كل الحركات الأدبية السابقة بلورت جدتها فى وثائق وعيها النقدى بقدر ما جسدتها فى أعمالها الإبداعية. وأن الحركات الأدبية الجديدة كانت تسير دوما على ساقين إحداهما إبداعية والأخرى نقدية، بينما تسعى الاتجاهات الشعرية والقصصية الجديدة الآن على ساق إبداعية واحدة، مما ييسر على الآخرين اتهامها بالغموض والتخبط. لأن ما كتب نقديا عن مغامراتها الجديدة لا يشكل الساق النقدية المفقودة، ولا يمكن القارئ من امتلاك مفاتيح شفراتها النصية، أو معرفة قواعد إحالة نصوصها لكل ما هو خارجها من أطر مرجعية. وقد أدى غياب وثائق الوعى النقدى بجديد الحركة الأدبية إلى عزلة النصوص الجديدة من ناحية وإلى إهمال النقد لها من ناحية أخرى.

لكن شيوع هذا الأمر لا يبرر تجاهل استقاءاتها، وإنما يضع على عائق النقد عبئا إضافيا وهو استنباط هذا البيان النقدى المفقود أو المساهمة فى البحث عنه وسوف أحاول هنا القيام بذلك من خلال التعرف على المشترك والمختلف فى هذه النصوص السردية الجديدة. وذلك بالتريث عند كل كاتب على حدة، والتعرف على ما تقدمه لنا نصوصه الجديدة ثم استخلاص بعض الملامح العامة من هذه النصوص جميعا. ولنبدأ بأول كتاب هذه المجموعة وهو **أحمد غريب**، فقد رتب الكتاب فيها حسب الحروف الأبجدية؛ لأننا من البداية فى عالم طرح عن نفسه كل التراتبات القديمة، وقدم لكل كاتب عددا متساويا من النصوص (خمسة نصوص لكل منهم باستثناء **نادين شمس** التى نشر لها نصان - وأرجو ألا يكون هذا عملا بقاعدة للذكر مثل حظ الأنثيين).

وتضعنا قصص **أحمد غريب** الخمس من البداية أمام سرد التفاصيل المتناهية الصغر، والجزئيات المبتورة عمدا، والتجارب الجديدة ذات النزعة العضوية والتى تنزع عنها، بعنف جدير بمن ينتهك المحرم أدبيا، ثوب الحياء التقليدى، ونخلع معه أيضا ثوب العواطف والتهويمات الانفعالية المائعة. مما يجعل قصصه أقرب ما تكون إلى منهج الكتابة الشيئية التى ابتدعتها الرواية الجديدة الفرنسية فى الستينيات، بعد انحسار أدب الالتزام السارترى. فنحن بإزاء عالم يخفى شكه فى كل شىء فى غلالة من الرغبة فى إعادة تأسيس الأشياء من جديد، ويعيد معها تأسيس أبجدية العلاقة بين الفعل والإدراك، بين الحركة والدلالة، بين المفردة والمعنى. وينتاب الشك فى هذه القصص كل شىء بما فى ذلك الذات الراوية التى تعى إلى حد ما أن شرط وجودها هو الوعى بازدواجيتها. ومن البداية نجد أن القصص الخمس والتى كتبت على فترة تمتد من فبراير ١٩٩٣ إلى نوفمبر ١٩٩٤ تشكل حلقات متتابعة أو متكاملة بشكل ما لحالة متواترة هى حال البطل / الكاتب وحالة الكتابة فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آن. وهو بطل نعرف من «استرجاع أخير قبل النوم» مدى وحدته، بل وغربته عن العالم القديم. فالعنصر المشترك فى هذه القصص أن كل شخصياتها، إذا سميناها شخصيات لأنها ليست شخصيات بالمعنى التقليدى، غير مسماة بل توشك كلها أن تكون تجليات رجالية أو نسائية لشخصية واحدة هى شخصية الشاب المصرى فى التسعينيات فى محاولته لإدراك معنى حياته فى عالم انسد فيه الأفق أمامه كلية.

وهى شخصية تطالعنا فى أولى قصص **أحمد غريب** «حفر» وقد انغلقت على نفسها، وبدأت فى ممارسة حفرها الخاص عن ذاتها وعن عملية الكتابة التى تعبر بها عن نفسها معا. والحفر فى القصة هو حفر التنقيب، ولكنه حفر الدفن أيضا، لأن القصص الخمس مشغولة بهاجس دفن الأب أو التخلص منه. فالحفر ليس عنوانا للحدث الذى تحكى عنه القصة، بقدر ما هو عنوان للحفر السردى الذى تتغياه الكتابة. حيث تتحول الكتابة نفسها إلى عملية حفر مستمرة فى طوايا أو أركيولوجيا اللحظة التى يجسدها النص وأدوات تجسيدها معا. ومن هنا نجد أن الولع بالتفاصيل المبتورة يسيطر على بنية النصوص كلها، وكأنه يمسك بعدسة مكبرة ويضعها بالقرب من المشهد فلا ترينا إلا جزئيات بسيطة من كل غائب عنا. ولكن هذه الجزئيات برغم بساطتها وجزئيتها عامرة بالتفاصيل الميكروسكوبية الدالة، وقادرة لذلك على أن تشى لنا بما غاب، وخاصة فى القصة التالية التى يعنونها للمفارقة بـ «العنوان متروك للقارئ(..)» وهو عنوان يعود القارئ على أن القوسين المفترحين بلا كلام داخلهما إنما يدعوان القارئ لاختيار العنوان الذى يريده، وبالتالى يقدم لنا قصته الرابعة بدون عنوان هكذا، حيث يترك القوسان وحدهما (...) فقد قدم مفاتيح هذه الشفرة فى القصة الثانية، ولاداعى لأن يكرر هنا أن العنوان متروك للقارئ.

وتدور القصة غير المعنونة الأولى على الوتر المشدود بين اللذة والألم بالمعنى الفرويدى. لأنها تبدأ بمقتطف من فرويد «لا تتميز الإحساسات اللذيذة بأى كيفية نزوعية فطرية بينما توجد هذه الكيفية فى الإحساسات المؤلمة بدرجة كبيرة فالإحساسات المؤلمة تنزع نحو التغيير» (ص١٣) ثم تروى لنا بسرد حيادى مركز أقرب للمدرسة الشيئية ما يدور فى حياة بطلها اللامسمى، والبطل دائما لا مسمى عند **أحمد غريب**، وكأن ما يحدث ينزلق فوق قشرة وعيه وأحاسيسه على السواء، ثم تكمل المقتطف قرب نهاية القصة «فالإحساسات المؤلمة تنزع نحو التغيير ونحو التفريغ، وهذا سبب تفسيرنا للألم على أنه ازدياد الشحنة النفسية، وتفسير اللذة على أنها تتضمن خفضها». (ص١٤) وبين نصفى هذا المقتطف يدور الحدث الواقع على الوتر المشدود وبين اللذة والألم وبين الواقع والفيلم السينمائي الذي ينعكس الواقع على مراياه. بالصورة التى يبدو معها أن اللذة والألم العضويين ليسا إلا استعارة للذة التحلل من المسئولية، وألم الفقد وانعدام التواصل فى عالم يتسم بانسداد الأفق، فـ «الحالم مكانه تحت الأرض» كما يقول عنوان الأغنية الأجنبية التى ينصت إليها دون أن يفهم كلماتها. فالقصة فى بعد من أبعادها هى قصة تدمير حلم الشباب البسيط على صخرة الواقع الصلدة اللامبالية بالحالمين، وهى قصة المزج بين ندف الواقع وامشاج الحلم حتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يضيء كل منهما الآخر، وهى قصة استبدال الحوار العضوى المضمخ بالعنف ونزعة تدمير الذات الانتحارية بالحوار اللفظى ومنطق التواصل العادى. ولهذا استطاعت القصة الثانية غير المعنونة أن تحذف الحوار كلية من ساحتها. وأن تكتب لنا «قالت..» وتعقبها بسطر من النقاط المتروكة للقارئ. ولا أريد أن أنهى هذه الملاحظات السريعة على قصص **أحمد غريب** دون الإشارة إلى الهاجس الفرويدى الذى يسرى فى كل نصوصه، وهو هاجس أوديبى بقدر ما هو هاجس انتحارى، ينطوى على الرغبة الدفينة فى قتل الأب والتخلص منه لأنه يقهره ويهينه، والحلول فيه لأنه يشبهه، بقدر ما ينطوى على بعض عناصر الرغبات الانتحارية والتدميرية. وربما كان هذا وراء العنف العضوى الذى يشيع فى نصوصه.

وإذا انتقلنا الآن إلى قصص **أحمد فاروق** الخمس فسنجد أننا بإزاء نوع مغاير من القص الذى يقتنص اللحظات الشعرية الشفيفة، ويعى نصيته أكثر مما يعى مرجعيته. ولذلك فإنه يمزج بين الإفضاء واللعب الحر، ويولع بالازدواجية فى كل شىء إزدواجية الحبكة كما فى «السيدة الجميلة الأخرى والسيد المحترم فى المقهى العتيق»، وازدواجية الحالة كما فى «حكاية عن صديق»، وازدواجية الموت/ الحياة كما فى «وجود»، وازدواجية الوجود نفسه كما فى «قبل الكتابة». فهو نص ذو نزعة تأملية واضحة، عامر بالإحالات التناصية التى يمتزج فيه **كافكا** بيحيى **الطاهر عبدالله**، وبالثنائيات المتعارضة بين الشرق والغرب، والحلم والواقع. وتعتمد قصص **أحمد فاروق** - وهى الأخرى ذات شخوص غير مسماة - فى بنيتها على المفارقات والصيرورة العامرة بالتحولات. ففى «حكاية عن صديق» يرسم لنا صورة ناصعة للتزمت الذى يتهاوى أمام أول إغراء حقيقى، ويكشف لنا عما فى الورع المتطرف من زيف يرتوى من الإحباطات الجنسية التى يكتوى الشباب بنيرانها، ولاسبيل أمامهم للتملص من مأزقها. أما «السيدة الجميلة الأخرى» فإنها تضع الماضى فى مواجهة الحاضر، والحلم فى مواجهة الواقع، والفن فى مواجهة الحياة؛ وتخلق من هذه التقابلات عالمها المولع باللعب على التوقعات النمطية، وإزعاج نسقيتها باستمرار. وتسرى فى القصص الخمس رغبة واضحة فى إعادة النظر فى كل شىء، تردها نزعة عدم الرضى التى لا تحتاج إلى تبرير نفسها على الإطلاق، فليس فى الواقع الذى قدمته القصص ما يستوجب الرضى أو يوحى به.

مع **علاء البربرى** ندخل عالم الافتراضات العديدة التى تطرحها القصة لتكشف عبرها سوءات الواقع، وهى افتراضات ليست وليدة الخيال بقدر ما هى وليدة الحلم أو الخيال التعويضى، أو الاحتمالات الموجودة أو الممكنة وقد تقنعت بقناع الواقع وكشفت عنه فى آن. فهى قصص تطرح الخيال والواقع المفترض فى مواجهة الواقع الفعلى وتدبر مقابلات مستمرة بينهما. تبدأ فى قصة «عبقرية» وتتواصل فى «كراكيب» وتصل ذروتها فى «ليلا ونهارا» حيث يتحول نصف القصة الثانى إلى صورة معكوسة فى مرآة الحياة ربما، لنصفها الأول. وهى كلها قصص الازدواج بين الواقع وبدائله المتوهمة أو المرتجاة، أو بين الظاهر والباطن فى واقع التسعينيات الذى فقد فيه الإنسان ماهيته وهويته معا. ولذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فشخوص القصص جميعها غير مسماة، فنحن فى عالم التنكير الكامل إن صح التعبير. عالم هامشى يعمره المهمشون الذين لم يبق لهم إلا الحلم بواقع بديل. لذلك تبدأ قصة «كراكيب» بـ «تخيل أن..» ثم تترى التخيلات التى نرى تحتها بالقطع غير المتخيل، وهو العالم العامر بالكراكيب أو بما يمكن تسميته ببقايا حياة ليس فيها ما ينبئ بالتحقق. وتبدو قصة «غسيل» وكأنها استمرار للقصة السابقة فى كشفها عن هذا العالم المعمور بالكراكيب. لأنها قصة الحدث العادى البسيط المغرق فى بساطته إلى حد أنه من النوع الذى لا يستحق القص. ولكنه مع ذلك بالغ الدلالة على ما يدور فى الواقع الذى يأخذ فيه الشاب - حديث الزواج فيما يبدو - غسيل الأسرة ليغسله فى الغسالة «فول أتوماتيك» لدى والديه. ولكن تحت قشرة هذا الحدث العادى نتعرف على غسيل آخر، أكثر أهمية هو غسيل هذه الحياة المملة الرتيبة العارية من كل بهجة. حياة مثقلة بالواجبات، ويجسد الأب المشلول / أو نصف المشلول، وبالبيت الآيل للسقوط، وبقضايا الطعن فى قرار التنكيس، وبالأخ الذى يعيش وأسرته مع الوالدين، وابنه الطفل الذى لا يكف عن الصراخ.

أما «صفحة جديدة» فإن عنوانها لحدة المفارقة يعود ببطلها إلى صفحة الحرمان القديمة، حيث تنتهى العلاقة السرية بين بنت اللواء المتقاعد، وابن «عم مصطفى»، والإشارة هنا لحالات اجتماعية على جانبى الحدود الطبقية أكثر منها لأسماء شخصيات بعينها. ولا تنتهى العلاقة بينهما هذه المرة لأسباب اجتماعية بقدر ما تنتهى لأن لكل طرف من طرفيها تصوراته القيمية الخاصة، سواء منها تلك التى ترتوى من نبع الأخلاقيات القديمة أو من منهل الفوارق بين الجنسين. ومن المثير للتأمل أن بطلة هذه القصة تكرر ما قالته بطلة قصة **أحمد غريب** «العنوان متروك للقارئ» مما يؤكد أن القصتين تعكسان تغيرا اجتماعيا فى سلوك المرأة ولكنه لم يتجذر فى الواقع بعد، وتحس من تمارسه بأن ثمة توتر بين ما تفعل وبين التصورات الاجتماعية القديمة عنه. أو أنه يسجل تفاوت النظر بين الجنسين لممارساتهما الجديدة.

فإذا انتقلنا إلى قصص **نادين شمس** - وهما للأسف قصتان فقط - أقول للأسف لأن هذه الكاتبة الجديدة هى أكثر كتاب هذه المجموعة المشتركة تمكنا لغويا، وأرهفهم وعيا بالإيقاع، سنجد أننا بإزاء نوع جديد من القص. هو قص الكتابة المشهدية، والاستفادة من تقنيات السينما والمونتاج وجدل المتجاورات. **فنادين شمس** ترسم المشهد المتغير دوما بوعى تشكيلى بتكويناته، وحساسية لزاوية الرؤية فيه تؤهلها لأن تصبح واحدة من مخرجات السينما المفتقدات، أى اللواتى يعين جمالية المشهد ودلالات تكوينه فى كل إطار، ولأنها تعى أهمية الإيقاع فإن لتتابع المشاهد لديها منطقه الخاص. وهو منطق ينهض على التتابع الكيفى، لا السببى أو المنطقى، ويعتمد على الجدل بين «الداخل الخارج» كما يقول عنوان القصة الأولى، أو بين المعلن والمضمر كما يشى العنوان الإنجليزى للقصة الثانية والذى يخفى تحته ترجمتها العربية السهلة. لأن قصة الحب المبتورة فى هذه القصة تدير جدلها المستمر مع «قصة حب» الأفلام الغربية التى أصبحت زاد هذا الجيل الثقافى والرباط المشترك الذى يشد بطلتها إلى البطل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أى أننا فى عالم مزدوج يمتزج فيه **مايدور** فى الواقع بما يحدث فى الأفلام التى يحبانها. ولهذا حرصت هذه القصة على بلورة الازدواج فيها على أكثر من مستوى، فهناك الازدواج بين ما يدور فى الواقع وما يحدث فى الفيلم، وهناك الانشطار فى الشخصية الرئيسية التى تتحول إلى شخصيتين إحداهما مراقبة للمشهد، والأخرى مشاركة فيه، ولكن مع الاحتفاظ بدرجة من الالتباس المغوية والمثرية للدلالة معا. و إلى جانب هذا الازدواج والالتباس المثريين، تحتل العين المراقبة، الغائبة/ الحاضرة معا فى قصتى **نادين شمس**، مكانا محوريا فى المشهد برغم غيابها عنه. وهو مكان يتسم بالحركية لا الثبات مما يضفى على السرد قدرا من التعددية اللازمة لتوسيع افق الدلالات بالرغم من اعتماده البادى على عين الكاميرا. ولكنها كاميرا ذكية حساسة وواعية باختياراتها. تتجلى قدرتها تلك فى «الداخل - الخارج» التى تحتاج بنيتها إلى تحليل مفصل لا تتيحه مثل هذه المراجعة. وفى القصتين معا تنتهك الكاتبة المحرمات الأدبية ولكن دون تعمد العنف الصادم **كاحمد غريب**، ودون فصل العضوى عن الانفعالى كلية مثله. ولا يعنى هذا أن فى القصتين أى تزيد انفعالى، بل العكس، فالكاتبة حريصة فيما يبدو على اعتصار كل اثر للعواطف وإبقاء الفعل المحايد ناطقا وحده بما يدور من تصرفات وأحاسيس على السواء.

ومع **هيثم الوردانى** نجد أننا بإزاء اكثر كتاب المجموعة قربا من **نادين شمس** من حيث التمكن من اللغة، واستخدام التكرارت الشعرية الدالة، والسيطرة على البناء والإيقاع. وإن اختلف عنها من حيث المنهج السردى، لأنه أقرب إلى منهج **أحمد غريب** وكتابته الشيئية التى تركز على التفاصيل متناهية الصغر، وتقدم نص اللحظة المستقلة المعزولة والمقتطعة من سياقها. وإن امتزج هذا المنهج عنده بلمسة ميتافيزيقية رقيقة ينشغل فيها النص بهاجس الموت وتتحول معها الحياة إلى متاهة متحيرة. ندلف إلى عوالمها الغامضة منذ القصة الأولى «إختفاء الشخص» والتى يبدو للوهلة الأولى وكأنها تدور حول اختفاء الحقيبة، ولكن ما أن نتأملها قليلا حتى نعرف لماذا دعاها كذلك، وحتى ندرك عملية الجدل المستمر بين الشخص والحقيبة، أو بين الشخصين والحقيبة، وبين كل شخص منهما والآخر فى تلك المحطة المتاهة. وتتردد هذه المتاهة بشكل آخر فى «الاستغراق فى اللعب» الذى سرعان ما تنقلب لذة اللعب المرتجاة فيه إلى عنف عضوى شرس. تتردد أصداؤه الدموية فى القصة غير المعنونة. أما قصته الجميلة «رجل / امراة» فإنها توشك فى مستوى من مستويات التأويل أن تكون امتدادا لقصة **أحمد فاروق** «حكاية عن صديق» وإن اتسمت بحساسيتها لاختلاف الثقافات، وقدمت تنويعا جديدا على أحدث مراحل المواجهة بين الشرق والغرب فى أدبنا العربى. وتستخدم هذه القصة ما يمكن دعوته بتكنيك الاسطوانة التى «علقت». أو التنويعات غير التطويبية على اللحظة، واستخدام التكرارات الدالة وتقاطعات المونتاج المتوازى السينمائية.

ويبدو أن **هيثم الوردانى** من اكثر كتاب هذه المجموعة الجديدة ولعا بالتجريب القصصى. إذ نجد عنده قصا اقرب إلى قصص **أحمد غريب**، وأخرى تقترب من تعقيد قصص **نادين شمس** وتراكبها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البنائى، وثالثة تردنا إلى قصة الحدث الذى يتسلسل بشكل يخضع لمنطق التتابع السببى . كما نجد عنده شخصيات مسماة عديدة، ومراوحة بين السرد بالضمائر الثلاثة، فضلا عن مشاركته فى تلك التجربة الشيقة «سكك حديد خطرة» التى كتب فيها هو وآخر كتاب هذه المجموعة **وائل رجب** قصة مشتركة تثير مجموعة من الأسئلة حول ذاتية العملية الإبداعية وعموميتها. ولكن هذه ليست التجربة الأولى من هذا النوع، وإن كانت الأولى فى مجال الأقصوصة، لأن لها سوابق عديدة فى مجال النصوص السردية الطويلة من (القصر المسحور) التى كتبها الدكتور **طه حسين** و**توفيق الحكيم** إلى (عالم بلا خرائط) التى كتبها **جبرا إبراهيم جبرا** و**عبدالرحمن منيف** وفى هذه الأقصوصة المشتركة نتعرف على ملامح الزواج بين منهجى الكاتبين وعالميهما.

فوائل رجب يرتد بنا إلى قصة المشهد السينمائى والمونتاج المتوازى والمتراكب، وإلى المشهد الذى تلعب فيه العين دورا أساسيا. ويوشك مقتطف بول فاليرى الذى صدر به إحدى قصصه والذى يقول «على الفنان الحديث أن ينفق ثلثى وقته فى محاولة أن يرى المرئى، وعليه إلا يرى اللامرئى». بمعنى أن على الفنان أن يتعامل مع الخط المباشر بين العين والموضوع، وبين الموضوع والقارئ كما كان يدعو **أرنست همنجواى** فى حديثه الشهير عن أن مهمة الفنان كمهمة البحار إزاء جبل الثلج العائم الذى لا يظهر إلا ثمنه فوق سطح الماء، ويستطيع البحار الخبير المتمرس أن يعرف بدراسته لهذا الثمن طبيعة الجرم الذى يواجهه، وتكوينه المختفى تحت الماء حتى يبحر بسفينته من حوله، ويتفادى الاصطدام به بمعنى أن على القاص أن يصف لنا ما يراه فحسب، وأن يمكننا من خلال هذا المرئى - والخط المباشر بين العين والموضوع - أن نعرف كل ماهو غير مرئى . لأن على الفنان الا يرى غير المرئى، والا ينفق جهده فى التهويمات والانفعالات والتخمينات التى لا يستطيع تقديم برهان ظاهر عليها.

ولذلك فإن قصص **وائل رجب** تعتمد على رصد التفاصيل الصغيرة بدقة متناهية، وكأنه يتعامل معها بمبضع جراح يضعها تحت الضوء المبهر ويسلط عليها عدسة مكبرة حتى تبرز أدق التفاصيل المتناهية الصغر، فمعظم النار عنده من مستصغر الشرر - لكن موقفه من هذه التفاصيل الدقيقة يختلف كثيرا عن موقف **أحمد غريب** منها فبينما يتركها **أحمد غريب** مفتوحة لتأويل القارئ ولفاعلية التلقى عنده، يهتم **وائل رجب** - **كهيثم الوردانى** - كثيرا بسياق تسلسل الحدث، وبتسمية الشخصيات، ويوضع هذه التفاصيل فى سياق أعراض، يمكن تسميته تجاوزا بالسياق الدرامى، صحيح أنه يتفق مع **أحمد غريب** فى موقفه من الأب على الصعيدين الواقعى والاستعارى أو الرمزى، ولكنه لا يقنع بالحلول الفرويدية السهلة فى هذا المجال، كما يتجلى ذلك فى تلك العلاقة الجدلية المعقدة التى يقيمها بين الأب والابن فى «الدود والديدان» كما تنطوى قصصه على قدر من العنف الشرس غير المبرر، وكأنه الشر العبثى الذى لا تدرك منطق توقعه والذى تعرفنا على بعض ملامحه فى قصص **هيثم الوردانى**،لكننا نشعر فى قصصه، أكثر من أى من قصص زملائه بإننا بإزاء قص الفصام الاجتماعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى ينبئ بأننا فى عالم لا أمل فيه. عالم الشر فيه أقرب ما يكون إلى الشر الأمريكى المقصود لذاته، والذى بتطلب التضحية الدائمة على مذبح قداسه بضحايا جدد كل يوم.

والآن لابد من وقفة عند الملامح العامة لهذه الكتابة السردية الجديدة نتعرف بها على الخصائص المشتركة لما بعد الحداثة فيها. ومن البداية نلاحظ أننا بإزاء كتابة بالغة الإيجاز والتركيز، تضيق بالتزيد والإطناب والتطريب لا نزيد القصة فيها عادة عن صفحتين أو ثلاث، بل وقد تصل فى بعض الحالات إلى أقل من صفحة واحدة وهى لهذا أقرب إلى صيغة الأقصوصة، أو حتى الأقصوصة القصيرة. وهى كتابة مشغولة بحسية النصى وتناقضيته الظاهرية أو الموهومة Paradoxicality، وإن كنت ما أن تتأملها قليلا حتى ندرك أنها ليست تناقضية بأى حال من الأحوال. أما السمة الثانية فهى تراجع قصة الحبكة أو حتى غيابها كلية من أفق هذه الكتابة السردية الجديدة وحلول ما يمكن تسميته بالكتابة المشهدية مكانها أو كتابة السيناريو المتقطعة ذات النقلات السريعة والاعتماد على التجاور أكثر من اعتمادها على التتابع وهى ثالثا نصوص تنطوى على ما تدعوه **ليندا هاتشون** بالتواطؤ النقدى أو النقد التواطئى الذى يتحدد عبره موقف هذه النصوص السياسى أو أيديولوجيتها إن شئنا أى أنها تنطلق من أن ثمة موقفا نقديا من الواقع يجمع عليه الجميع: الكاتب والقارئ والشخصية، دون أن يعلنه أحد، وكأن إضماره أصبح شرط فاعليته، والضلوع فيه مشروط بكتمانه.

أما السمة الرابعة المشتركة فى هذه النصوص فهى الوعى بالذات والوعى بالتناقض والمقولات السلبية التى تنتقص من ثقة الذات فى نفسها، أو فى سيطرتها على الموقف، ناهيك على العالم إنها كتابة المفارقة فى أجلى معانيها، وهى كذلك كتابة المحاكاة التهكمية أو الباروديا Parody بمعنى انتماء النص فيها إلى العالم الفنى والمتخيل أكثر من انتمائه إلى عالم الواقع إذ تتسم هذه الكتابة بنزعتها المستمرة لتمحيص المسلمات والمفاهيم والتصورات الراسخة عن الواقع وعلاقة الفن به، ورفض أن الفن يعكس أى واقع خارجه، بل والإعلان عن ذلك صراحة داخل النص لتحويل العملية النصية إلى لعبة مشتركة يتواطأ فيها الكاتب والقارئ ولذلك فإن هذه الكتابة تمزج بـ التاريخى والتخييلى - فكلاهما لديها صبغ سردية تشارك فى بناء المتاهة النصية المغوية وبهذه الطريقة تسهم هذه المتاهة السردية فى استقصاء الأبعاد الاجتماعية والأيديولوجية لعملية توليد المعنى، أى معنى، ولعملية إدراكنا لأنفسنا وللعالم من حولنا وتحقق ذلك من خلال الاختلاف والغرابة بدلا من التجانس والمركزية وهذه كلها سمات تنتمى إلى ما يعرف بكتابة ما بعد الحداثة التى يترك قصها الكثير للقارئ ويتطلب منه قدرا أكبر من الفاعلية الخلاقة فى عملية التلقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد الشيخ

التوحان

وفى الكابوس الكابس على قلبى وعقلى رأيتنى زوجاً لنفس الزوجة وأباً لنفس العيال، كانت أحوال زوجتى لا تطاق بسبب أنها كانت تعترض على كل اعتراضاتى الشرعية وغير الشرعية، كنت أكابد من تكرار محاولاتى لإفهامها منطقية أسبابى التى تبرِّر اعتراضاتى فلا تستجيب أو تبدى استعدادها لإمكانيات الاستجابة أو الفهم، كان عيالى فى الكابوس يكابدون العرى والحرمان والمرض ولا أملك القدرة على مساعدتهم لضيق ذات اليد، وفى نفس الكابوس الكابس على أنفاسى كان لزوجتى شقيق وحيد قادر على الانقسام بحيث يتحول إلى ثلاثة أشقاء، بمثل ما كان لى شقيق واحد يمكنه الانقسام إلى ثلاثة أشقاء وقتما يشاء.

كان شقيق زوجتى وقت الانقسام يتحوَّل إلى سمسار مواشى فى سوق بلدتنا مع تاجر سوق سوداء فى المدينة التى نتعايش فيها بكل العسر أمَّا الثالث فكان عميلاً لأكثر من جهاز من أجهزة الرصد والمتابعة والمراقبة، كان من الممكن أن أحتمل تاجر السوق السوداء أو سمسار المواشى رغم الخسائر التى كنت أخسرها بسببهما، صحيح أننى كنت لا أهتم بأسعار المواشى إلا فى أضيق الحدود لأننى لا أشترى لحومها إلا فى المناسبات السعيدة التى هى قليلة نادرة، لكن تاجر السوق السوداء كان يكوينى وينتقم منى على أبشع نحو لأنه كان يطاردنى أو يجعل صبيانه يطاردوننى كلما احتجت شيئا ضروريا من سوقه التى يسيطر عليها، كنت أدفع أضعاف أثمان كل ما أشتريه للاستهلاك اليومى أو الشهرى أو السنوى، وسواء اشتريته منه مباشرة أو من أحد أعوانه أو شركائه فقد كنت أدفع بالزيادة مكرهاً، والذى كان يكيدنى هو إلحاح زوجتى - التى هى أخته - علىَّ كى أكف عن الاعتراض، وكانت فكرتها تتلخص فى أنه أحق من الغرباء فى ابتزازى، وما دام الكل يكسب فى سوقنا السوداء بنفس البشاعة فلابد أن أخاها مظلوم لأننى أصب عليه وحده كل غضبى وأعلن

احتجاجاتى وكأننى أستخسر فيه الربح الحلال بموازين السوق، كانت تستشهد بحديث مروىً عن رسولنا الأمىً يقول فيه أن تسعة أعشار الرزق فى التجارة، أطالبها بأن تمهلنى فترة حتى أراجع صحة الحديث فتتهمنى بالخروج على الناموس أو حتى من دائرة الإيمان، أتعذب وأشعر بوحدتى فأحاول مرة أخرى أن أفسرً لها فكرتى فلا تسمع لى ولا تتيح لعيالى إمكانيات الاستماع لى مخافة أن تفسد عقولهم مثلما فسد عقلى أو مروقهم مثلما مرقت وتشككت فى الحديث الصحيح، أتحير أولا ثم أستسلم وأسمح لعيالى بالشراء منه بأعلى الأسعار لكنها لا تسامحنى وإن سامحتنى لم تغفر لى سوء النوايا أو الحقد على الشطار من تجار المدينة وهو عيب يصعب إصلاحه وقد فات الأوان.

لكن الشخص الثالث والذى هو عميل لأكثر من جهاز من أجهزة الرصد والمتابعة والمراقبة فقد كان هو سر مأساتى ونكبتى وجوهر اعتراضى على الاحتمال، ذلك أنه كان يأتى ويكتفى بالجلوس فى قلب المسكن ساكناً وصامتاً، يتأمل بلا ملل محتويات المكان ويفحص بإمعان كل ما يرتديه العيال أو ترتديه زوجتى، يحسب حساباته ويقدرً ثمن الوجبة الواحدة ثم يضرب بها فى عدد الأيام، ولابد أن وجوده كضيف كان يفرض علينا تزويد كمية ما نشتريه من بعض السلع أو حتى تفضيل نوع أغلى على نوع أرخص من باب إكرام الضيف المشارك فى الوجبات، لكنه لم يكن يهتم بمثل هذه الفروق، وبآلية كان يكتب التقارير عن دخلى المحتمل وربما يضيف إليه ما قد يكون قد وصلنا من بعض المعارف أو الجيران على سبيل الهدية أو المجاملة، بل إنه كان يحسب أيضا أشياء صغيرة لا يلتف إليها المرء من أمثال كوب شاى دعاك زميل عمل إلى شربه على حسابه أو توصيلة، تطوّع بها صديق وأنت فى طريقه ليحميك من زحمة المواصلات العامة، كان يحسبها ويضيفها إلى الدخل الشهرى أو السنوى، يكتب تقارير مطوّلة ثم يرسلها بالفاكس من مكتب الكمبيوتر الجديد الذى انفتح مؤخرا عند ناصية حارتنا، يفسرً لها الأمر على أنه مشروع يقوم به، ،فتطالبنى بأن أكون أمينا معه وألا أحاول أن أخفى عنه أية معلومة ولو كانت بحساباتى تافهة لأننى بذلك قد أعوقه عن تأدية الواجب الذى هو مكلف به، ولأنه لو لم ينجزه على خير وجه وبدقة فسوف يتعرض للمساءلة أو يتأثر مستقبله كرقيب وراصد وكاتب تقارير معتمد، وعندما أعترض على فهمها لوظيفة أخيها تثور وتغضب وتذكرنى بأن كل شىء فى حياتى مكشوف وواضح وضوح الشمس، وأن ما يرى فى بيتنا وخارجه ظاهر ومفهوم وسهل التفسير، ولأن كل خطوة أخطوها محسوبة وكل فعل أو رد فعل فى حياتى معروف، فإنه يتساوى عندها أن يكون أخوها هو المكلّف بمتابعتى أو أن يكون غيره، لكنه بالقطع لو كان لها حق الاختيار فإنها سوف تختار شقيقها لأنه بحسابات العقل والدّم أولى من الغرباء طالما أن النتيجة فى كل الحالات واحدة ولن تتبدل، وعليه فيلزم الاستسلام له وتسهيل مهمته حرصاً على مستقبله الذى يهمها ومن الواجب أن يهمنى بالدرجة نفسها، أقاومها فترة فينكبس صدرى ثم أنهار وأستسلم لأن أكون هدفاً مكشوفاً لشقيقها إلى حد العراء الفاضح.

أما أخى الوحيد فكان أمره يختلف فى الكابوس، ربما لأننى كلّما أوشكت على الإفاقة أوشكت على تذكُّر وحدتى المطلقة فى هذا العالم لأنه لم يكن لى فى حياتى أىّ أخٍ أو أى أخت، وعليه كنت فى الكابوس أفرح على نحو ما لأنه تحقق

لى وهو كابوس كابس على أنفاسى، حلم ظل يراودنى فى طفولتى دون أن يتحقق أبدا، فمن هذه الناحية كان الكابوس مفرحاً بمعنى من المعانى.

كان أخى عندما ينقسم فى الكابوس يتحوّل إلى قاتل مأجور وآخر سبّاك بارع فى ابتزاز العملاء، أما الشخص الثالث فكان لسوء الحظ شبيها بثالث أشقاء زوجتى على نحو ما لأنه كان محاسباً وراصداً للحركة ثم مفسراً للمشاعر الإنسانية الكامنة ومترجماً للحركات العفوية وزلّات اللسان، كان حالة متفردة فى ادعاءاتها للمعرفة استناداً إلى بعض قشور الأسس المنهجية الشائعة، كان يرددها بزهو أنصاف المتعلمين ويضيف إليها سوء الظن المسبق لتصرفات البشر وأقوالهم ومحاولاتهم لتبرير بعض أفعالهم حتى يثبت له بالدليل القاطع معكوس فروضه المسبقة.

كنت من ناحيتى لا أهتم بالقاتل المأجور لأنه من المستحيل أن يقتلنى ما لم يحصل على أجر لائق بقاتل محترف، إضافة إلى كونه من داخل الداخل يخشانى لأسباب لا أعرفها رغم أنه لا يخشى على وجه البسيطة أحدا، لربما كان ذلك بسبب ما كان يدّعيه من أنى أشبه أبى الذى هو أبوه فى الوقت نفسه، ولربما بسبب أنه فى أحد المرات تصارع معى فصرعته، وإن تظاهر وقتها بأن الأمر كان مجرّد مداعبة بين شقيقين، لكن الأمر كان بيننا واضحاً وجلياً ويصعب إنكاره برغم مرور السنوات، وبرغم ما تبدّل فى حالى وحاله خلالها، وبرغم كونه الأخ الأكبر لى.

لكن السبّاك البارع فى الابتزاز كان لا يعفينى من الدفع فى أوقات لا تناسبنى، أطلب منه تغيير جلده صنبور فيفسده ويفسد الوصلات والكيعان والمحابس، ويقوم بتدمير كل التركيبات التى تصل إليها أدواته، ثم يحاسبنى بحسب ما يقدّر هو دون أن يسمح لى بأى تخفيضات أو تأجيلات فى السداد، ويهددنى فى كل حالة بترك المحابس مفتوحة والمواسير محلولة مما يعنى أن مسكنى سوف يغرق بمياه البلدية وعوادم الصرف الصحى، وكنت أدفع وأدفع وأمنّى نفسى بالخلاص من تزويد مطالبه إذا ما طلت أو أجّلت.

أما الشخص الثالث فكان مشكلة لأنه بحسب دارساته وممارساته قادر على كشف كل ما يعتمل بداخلى ومالا يعتمل، ولابد أنه إستفاد من علاقة الدم بيننا إلى أبعد حد، حيث قدّم لى مسودة دراسة عن الأحاسيس المشتركة المحتملة بين الأخوة غير التوائم ومن فرط كثرة هذه الأحاسيس كنت أنظر إليه باعتباره مرآة تنعكس على سطحها كل هواجسى وظنونى وأمنياتى ومواجعى وهمومى وأحلامى فى المستقبل، وشيئًا فشيئا كان شقيق يتحول إلى عين راصدة ترانى بعينى وتحس بى بمشاعرى وحواسى الخاصة، وباختصار كنت أشعر فى وجوده بأنه لا خلاص لى ولا إمكانية فرار، وعليه لم أكن أرحب بوجوده بيننا لفترات طويلة، لكنه اتفق على نحو غامض مع شقيق زوجتى رغم الخلاف الدائم بينهما وعدم الاستلطاف المتبادل الذى يصل إلى حد الكراهية المعلنة فى كل مناسبة، لكنه اتفق معه على أن يتواجد أى واحد منهما فى الأوقات الحرجة التى يلزم فيها خلو المسكن من الضيوف أقارب أو غرباء، وعندما كنت أتشكى لزوجتى من ثقل عبء الضيافة كانت تدافع بحرارة:

«هكذا أنت لا تحتمل أخى أبدا، كأنه غريب وليس من العائلة نفسها».

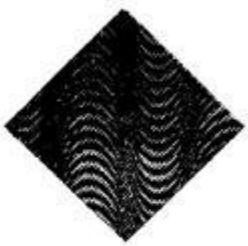
أو تخبط كفاً بكف وتبدى اندهاشها من شكاياتى: «حتى أخوك الأكبر الذى هو فى مقام والدك لا تطيق وجوده؟ يا رجل سلِّم أمرك للخالق وخلِّص نفسك من هذا الوسواس الخنَّاس الذى يوسوس فى صدرك» أكفُّ عن الشكاية وأتحامل لاحتمال أى واحد من هؤلاء الأشخاص الذين ينقسم شقيق زوجتى إلى ثلاثتهم أو الذين ينقسم شقيقى إلى ثلاثتهم، لكن المأساة الحقيقية لم تكن فى الانقسام أو الانشطار وإنما كانت فى التوحدُّ، توحُّد الثلاثة أخوال العيال فى واحد لا يطاق ولا يحتمل، أو توحُّد الثلاثة أعمام العيال فى واحد مستحيل، لكنه موجود ومتحقق وكابس على أنفاسى.

وكان الواحد منهما يأتى بجلبابه الريفى وقد اصطحب طفلين من أطفاله، يحتل الصالون الكائن فى نهاية الصالة الطويلة من جهة الشرفة، يجلس معزولاً بقصد ولا يشاركنا فى أى شىء، لايحادثنى أو يحادثها أو يسمح للطفلين بمحادثة أى واحد منا أو من عيالنا، ولو كان المتوحِّد هو خال العيال حاولت هى عدَّة محاولات أن تحادثه فى أى موضوع فينظر إليها ولا يرد أو يرد إذا ألُحت وكرَّرت سؤالها عدة مرات بشكل مقتضب يوشى برغبته فى إراحة دماغه من الكلام، أما إذا سمعنا صوته يتهامس فذلك لأنه يوصى طفليه بعمل شىء أو الحصول على شىء أو مناولته أى شىء.. وكثيرا ما كان المتوحِّد ينشطر ويتحول إلى ثلاثة رجال يبرعون فى الجدل بصوت مرتفع فى موضوعات تليق بسمسار مواشى يتجادل مع تاجر سوق سوداء ومسئول عن رصد الحركات وكتابة التقارير، أما إذا كان المتوحِّد هو عم العيال فقد كان الحوار الصاخب يدور بين القاتل المحترف المزهو بقوته وقدرته على إزهاق الأرواح بأعلى سعر فى سوق القتلة، بينما الآخر الذى هو سبَّاك بارع فى إفساد دورات المياه ومواسير الصرف الصحى يتباهى بقدرته على الابتزاز لآخر قرش فى بيت الزبون، لكن الشخص الثالث والذى هو دارس لكل ما يعتمل داخل النفس البشرية كان يتأملنى وربما يحصى ضربات قلبى فى الدقيقة أو عدد الأنفاس التى أتنفسها، وأرانى مرئيا من الداخل بعينيه القادرتين على النفاذ لفحص الأحشاء وتلافيف المخ قبل أن يسجل كل شىء ويرسله بالفاكس المحمول الذى يملكه ويداريه فى فتحة «السيالة»، أما إذا توحَّد فإننى أراه وقد أحاط نفسه بزوجته وعياله والجميع يمارسون حياتهم منفصلين عنا تماما، ولا يبادلوننا إلا تلك العبارات الإجبارية ساعة تناول الوجبات أو صراع عياله على الكراسى التى تجاوره، أو تقترب منه حول ترابيزة السفرة.

وفى الكابوس الكابس على العقل والقلب كنت أتباكى وحدى على حالى بينما تتهرب هى من مواجهتى وتتشاغل بإعداد الطعام أو الشاى أو غسيل الأطباق ومواعين الطبخ، وإذا شكوت لها قاطعتنى وطالبتنى بالصبر وبأن أفتح قلبى للأهل لأنهم أكثر إخلاصاً من الغرباء، فأجاريها وأتظاهر بالاقتناع بينما إرادة الصحو عندى تسر إلى بأنه مجرد كابوس وسوف ينزاح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد يوسف داود



عرس لظبية فى غياب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبحان من أهدى فؤادى
أن يباركه ندى فى نار ظبيةَ
والسلام على يمام القول
يهدل فى القصيدة باسم ظبية
باسمها يتفتَّح الجرح الجميلُ
فتهتدى هذى الخزائن من كنوز دمى
لغبطتها،
وترسل فى جناح البوح ما شهد الفؤادُ
وعلى اسم ظبية فى مفاتنهِ

أشير بسرّ فضتها لرقة قامة الأبنوسِ
أمدحُها . .
وأعرف أنها كالطير فى أفق الوداعِ
وحان وقتى كى أديرَ الليل فى أرقيِ
وأطلق من حرير الحلمِ
ما وهب الرقادُ

روح يراودها غناءٌ فى مشارف دمعةٍ
هذا الغناء لظبية اشتبهت علىّ ورودها
فنشرت عطر الياسمين بكل باب
ورأيت كوكبها يفارقنى وما استهديتُ
قلت الدمعة ارتعشت
لتطلقنى بمجد خطيئتى حرا
وتحملنى على شفقٍ من النجوى
فأجمع فى عصافير الكلام الروحَ
من عبث الحضور . . إلى الغياب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلت السلام لنار ظبية

من يفسر ما أرى منها؟! . .

أرى فلكا بفضته البهية حولها

وأرى قلائد من نجوم فى مدى الأبنوس

والأبنوسُ عالِ

كيف أصعد نحو رقته؟! . .

وظبية نارها الماء الشهى

وآيتى عطشٌ

وسر الماء صعبُ

وأنين ظلى عند مشهدها استفاضَ

فلمه حزن السرابِ

ولمنى جسدى القليلُ

ولم يكن فيما أرى للماء دربُ

مالى أطوف بنار ظبية . . لا أسميها؟!

كأنى دون عرش سنائها الفضى أغرق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا ارتويت..

ولا عرجت إلى السناءِ

مالى تبعثرنى مرايا ضوئها

فى ألف ظل لايدانيها

وأخشى أن أقول:

حبيبتى الأولى

وأنى فى الطواف بها، أسيرٌ

وهى فى عرسٍ كما شاءت..

وقلبى فى الغناء؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سأشير يا امرأة الخصوبة:

«أنت!»..

أهلاً يا أميرة خلقها!..

سأشير للزرع المباركِ..

للكروم الطيبات..

لكل بستان تباركه يداك..

لكل زهرٍ فى انعقاد جناهُ.

للتفاح يزهو فى لقاح خطيئةٍ . .

لجمال حنطتك التى قيدَ القطافِ . .

لكل ما شاءت عذوبة سورة الخلق

الذى من راحتيكِ على ازدهاء

وأدُلّ أُماتِ العصافير . . .

اليعاسيبَ . . النمالَ . .

النحلَ . . كلَّ بديع خلقٍ . .

كل ذى حزنٍ، وذى سغب . .

لمائدة العذوبة، يا جميله

وأبارك الأوقاتَ

أبدأ من وداعك لى . .

وأدخل فى لقاءٍ كالوداع،

أبارك الآتى على غصَاتِهِ،

وأقول حمدى فيكِ

فى الأشياء حيث عبرتِ

فى ما أنتِ فيهِ من الحضور على غيابِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين أجترح القصيدة وهى تعجز عنكِ..

أحمد أنها لهفى عليك كأنها قلبى،

وعالقةٌ على شفة البكاء

سأشير: أنتِ، ولست أنتِ!..

وأترك العشاقَ فى معراج نشوةِ

أن تكونى فىَّ قاتلةً

وأن يمامة الروح الحزينةَ

فى مدى ما شئت من ورد

قتيلهْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبحان من أسرى بقلبى نحو نارِكِ

كى يراكِ،

وكى يعود بلا ارتواء

وتبارك الله الذى أعطى يدىَّ

ممالك الورق الحزينة

كى أفصِّلها بلاداً تشتهيك

وخمرة كالنورِ

ما امتزجت بماء!

سبحان سرّ النار لم تحرقْ

وها جبل التجلّى فوق ما أهوى

ومجدُك فيهِ

إذ تمشى الأظلة فى وداعى

وانحاز نور يديك عن طينى

فأنّت مهرةٌ وجعاً

وحنّ ترابُ أرضِ الله للأقمارِ:

كنت تعلقين مدارها قربى

فتدنو . . ثم تعلق فى ذراعى .

وأقول أنت أميرتى

انفرقت مراياها

فبعثرنى جلال هواكِ فى عشب البرارى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسما الندى بى نحو أنى فى صلاةٍ

حيثما عيناك تتجهان

أمضِ إلى يقين شذاك

لاجسدى على لهوٍ

ولا قلبى على سهوٍ

وذاك غناء روحيِ فى وداعِكِ

تحت حزنِ النورِ

عارٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(تمتّع من شميم عرار نجدٍ. . فما بعد العشية من عرار)

سدىً جربت ورداً ليس ورداً

سدىً لم تغف من أرقٍ

إذا ما غافلتك الدرب ثم مشت إلى قلقٍ

سدى مدّت كروم الله ذوب ثمارها فعلقتَ.

تلك مداخل الأسرار فيما

رأيت فما جنيت من الثمار؟!

وعصفور الغواية فى جنون الريح،

والريح انكسار الغيم..

هل مطرٌ وراءَ البرق؟!..

هل برقٌ على أفق؟!..

وهل أفقٌ لحيرة كوكب فى الروح؟!..

نحل في كروم الله

نحلٌ ما جنى عسلاً وشهداً

وقد جربت ورداً ليس ورداً

كأن عرار نجدٍ تاه فيما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رمته الريح بين ندىً ونارِ

كأن عرارَ نجدٍ نام فيما

همت سحبٌ على عطش القفارِ

وأدلُّ فى خطف عليكِ: حبيبتى!

وأمدُّ ـ فى جرحى ـ قفار يدىَّ

حائرتين فى النجوى

كأن فمى، على الترتيل،
نايُ أسىً عتيقُ
وأقارب الأسرار فيكِ على جوىً
فأضم فى شغف العناقِ دمى
كأنى العابد المخطوف فى رؤياكِ
يهلَلكُ تحت لذة ما يظنُّ
ولا يفيقُ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبحانَ من وهب القصائد فيك!..
أفتح سرَّ مائدة الوداعِ
فيزدهى نور القصيدة بالثناءِ
ويديرنى مَلكٌ لأنسى ما اشتهيتُ
فيبتدى مسكُ الظباء بضوعِهِ
والزعتر الملكىَّ..
والجورىُّ...
والحبق الأليفُ..

وكلُّ ما فى روعة البرية الأولى

وتبدأ حيرتى فى ما أعاينُ

حيث تهرب من مراياك الظلالُ

ويشتهى شجر الخصوبة ما تبيح يداكِ من نعمى.

وأنتِ يعيدةٌ..

وقريبةٌ...

وغريبةٌ..

كالنار لم تحرقْ

ولم تسمحْ لصادٍ بالرُّواءِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صادٍ إليكِ،

أبوح ما تهب القصيدة من كروم جمالك الأولى

ومن خمرٍ يدور بها السقاةُ

وأقول أنتِ على بروق حجابك العاليِ

تفضين الفؤاد فيشتهيك

وغمر فضتك البهية فى حباب الكأسِ

يسكر قربها الرائى بلا شربِ
وتضرع تحت رقتك الصلاةُ

وصرخت بالكرّام:

يا كرّام قف

هذى عناقيدى وتفاحى

فأين الناضج الدانى من الرمان

فى ياقوتهِ.. يلهو قليلاً فى يدىٌ؟!

أطلق فم الأغصان فى نعمائها وغنائها

أطلقْ.

فذلك رجعُ بوحٍ

ربما هى ظبيتى حنّتْ إلىٌ!

وصرخت بالخمار:

يا خمّارُ أين الكأسُ؟!

ما هذا النبيذ المرُّ؟!..

لم أرغب ندامى غير ظبية

أيها الخمارُ قلبى موجعٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفمى على عطشٍ
فأى كئوس خمرك خمرُ ظبيةَ؟!
أىُّ تفاحٍ يقربنى لمشهدها؟!
سألهو بالقلائد حول ما كشفتْ
لعلى..
أدنو إلى ما لايباح من الهوى فيها
وأجْمع من بقايا الصورة الأولى
ومما فى مرايا ظبية الأولى،
بنار الكأس ظلىّ!
أطلق فؤادى فى مدى أبنوسِ قامتها
أيا خمّارُ!..
ها إنى قليلٌ تحت غرّتها
وأطلب أن أذوب إذا بدت أقمار فضّتها
وبين يدىْ عذوبتها
كما شاءت، أصلى!

يا سرَّ ظبية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيُّ قولٍ ـ بعدُ ـ أُبلِغُه
وما أحرقتنى صداً
ولا رويتنى وجداً
وها . . عَجِزَ الكلامُ
للروح فى خمر الهوى هذى الجرارُ
ولاتزال الكأس فارغةً
وتلك قوافلى عرجاء من سفر بلا زادِ
وتهلك قرب فضة من أحب القلبُ
هذا القلب لا وصلٌ يعانقهُ
ولا شوقٌ يفارقهُ
كأن البينَ ـ بين حدود نعمتهِ! . .
تجلى فى نزيف رؤاه ما لا يرتوى فى الطين
واحتجب الختامُ.

سورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جدلية الحضور الشعرى والنقدى

محمد عبد المطلب

١

إن إشكالية المواجهة بين الخطاب الشعرى والخطاب النقدى موغلة فى القدم، بل هى ملازمة لمسيرة الإبداع عموما، وتزداد حدة هذه الإشكالية مع مراحل التحول الحاسمة. سواء أكان التحول فى البناء الشكلى على نحو ما نادى به **أبو نواس** من ضرورة الخلاص من المقدمة الطللية، أم كان التحول فى كيفية إنتاج المعنى على نحو ما قام به **أبو تمام**، وقد تصدى النقد لهذا وذاك حتى قال عن شعر **أبى تمام**: إن كان هذا شعرًا، فكلام العرب باطل، وبرغم هذا الموقف النقدى الرافض، فإن شعر **أبى تمام** احتل مكانة عالية فى مسيرة الشعرية العربية.

والمتابعة المنصفة تقتضينا القول بأن الإشكالية لها وجهان. الأول: نظرة النقد للإبداع الشعرى، والآخر: نظرة المبدعين للخطاب النقدى.

أما نظرة النقد والنقاد، فإنها كانت عند جيل الريادة، مواجهة صريحة مع الإبداع الشعرى قبولا أو رفضا، مع ما يكتنف هذه المواجهة من حدة أحيانا، ولين أحيانا اخرى، ولا أظن أن شاعرا من شعراء النصف الأول للقرن العشرين قد أفلت من إصدار الحكم عليه سلبًا أو إيجاباً.

ومع منتصف القرن ظهر جيل آخر من النقاد، ولا أتحرج من القول إنهم كانوا أعمق فى الثقافة النقدية، وأقرب إلى روح الشعرية الحقة، لكن السابقين واللاحقين احتكمت ممارستهم النظرية والتطبيقية إلى خبرتهم الخاصة أولا، وهو ما جعل خطابهم النقدى يميل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى الانطباعية، وإذا تجاوز النقد والنقاد هذه الانطباعية، فإنما يتجاوزونها إلى تحكيم مناهج وافدة، بعضها ينظر إلى النص على أنه وثيقة اجتماعية أو سياسية تعبر عن ظروفها وبيئها العامة والخاصة، وبعضها ينظر إلى النص على أنه لوحة إسقاط للمبدع، وفى رأيى - أن مثل هذه النقود لا تحتاج إلى مهارة كبيرة، لأن الناقد - خلالها - يتعامل مع النص بما عنده لابما فى النص ذاته، والأمر لايحتاج - حقيقة - إلا الحس اليقظ، والذوق اللماح اللذين يساعدان الناقد فى الوصول إلى غايته التى يسعى إليها دائما، وهى إصدار الحكم.

فجأة توقف هذا الجيل النقدى، وانصرف انصرافا - يكاد يكون كليًا - عن متابعة الابداع الشعرى، لاعتقاده أن هذا الإبداع غير جدير بالقراءة، فضلا عن أن يكون محلا للدراسة، فالشعراء - من وجهة نظرهم - قد أوغلوا فى مغامراتهم المنغلقة التى جعلت خطابهم ينغلق على ذاته، حتى استعصى على المتلقى الناقد، وبالضرورة - لابد أن يستعصى على المتلقى العادى، وكان انصراف النقاد بمثابة حل سلمى، تجنبًا للمواجهة وما يترتب عليها من تهم الرجعية والجمود والتخلف، بل الاتهام بالجهل أحيانًا.

فإذا ما تجاوزنا جيل الوسط من النقاد، فإننا نجد الجيل الأخير مغرقا فى ثنائية حادة، فهناك توجهات نقدية أخلصت نفسها للوافد الغربى وحده، تأخذه كما هو، وتقتنص مجموعة أدواته الإجرائية لتتعامل بها مع الخطاب الشعرى الحاضر، ودون أن تلاحظ أن هذه الأدوات قد أنتجتها نصوص لها خصوصيتها المفارقة للنص العربى، وأنا من المؤمنين إيمانا عميقا بأن لكل لغة خصوصيتها التعبيرية، وطرائقها فى إنتاج المعنى، والخصوصية لا تعنى التميز، وإنما تعنى التمايز، وإكراه النص على تقبل هذه الإجراءات يدفع به إلى أحد احتمالين.

الأول: أن يلفظ هذا النقد الذى يتعامل معه على غير ما تعود وألف وأحب، لأنه أصبح بمثابة زرع عضو غريب فى الجسد سرعان ما يلفظه، لأنه غير مهيأ - طبيا - لاستقباله.

الآخر: أن يتقبل النص هذه الإجراءات النقدية الغريبة عليه، فيستحيل إلى كائن مشوه ليس له هوية، وهذا ما نلاحظه فى كثير من الدراسات النقدية الحاضرة، وأكون صريحا فأقول: إننى منذ فترة طويلة أتابع الخطاب الشعرى قراءة ودراسة، سواء أكان الخطاب قديما أم حديثا، وهى متابعة تصل إلى درجة عالية من المتعة الجمالية، ثم تأتينى دراسة حداثية كتبت حول نص من هذه النصوص فلا أكاد أستوعبها، والأخطر، أن متعتى بالنص ذاته تأخذ فى الاهتزاز، بل ربما فى التلاشى، وإذا كان هذا حال إنسان مهموم بالنقد والإبداع، فمابالنا بحال المتلقى العادى الذى أشفق عليه كثيرا من هذا النقد الذى يدعى الحداثة، والحداثة - عنده - كلمة حق أريد بها باطل، لأنها حداثة (النقل)، لاحداثة التطور الصحيح، ويزداد الأمر فداحة عندما يوغل أصحاب هذا النقد فى الرطانة والعجمة حتى يصدق عليهم ما قاله أحد الأعراب للأخفش عندما سأله: ما تسمع يا أخا العرب؟ قال: (أراكم تتكلمون بكلامنا بما ليس من كلامنا).

وفى مقابل هذا التغريب المنغلق على الوافد الغربى، نجد تيارًا آخر ينغلق على القديم الموروث ويرى أن (كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصيد فى جوف الفرا)، ويصل هذا التيار إلى النقطة التى وصلها التيار الأول، بل ربما كان ضرره أكثر ضراوة، لأنه لم يكتف بالوقوف السالب إزاء هذا الإبداع الطارئ بكا تجاوزاته ومغامراته التى تند عن معارفه عمومًا، ومعارفه النقدية على وجه الخصوص، بل تصدى له بالرفض المطلق، لأنه ليس هناك إبداع إلا الذى يعرفه ويلوك نماذجه، وليس هناك نقد إلا إصدار الحكم مدحا أو قدحا، وليس هناك جمال إلا جمال ذوقه الراكد.

والمؤسف أن أصحاب هذا التيار لم تسعفهم حججهم النقدية فى مواجهة الإبداع الشعرى الذى فاجأهم على غير توقع، فلجأوا إلى شىء قبيح لا يلجأ إليه إلا كل عاجز، وهو اتهام الشعراء بالكفر، واتهام شعرهم بالمروق والإلحاد، لأنه لا شعر عندهم إلا الذى يلتزم بوحدة الوزن والقافية، وكل خروج على هذا الالتزام، هو انتهاك للدين والعروبة سمعنا هذا وقرأناه فى مؤتمرات ومهرجانات شعرية، ولم أحاول مرة واحدة أن أناقش أصحاب هذا الرأى، لأنهم فى رأيى - غير قابلين النقاش، وغير مستعدين له على أى نحو من الانحاء.

وبين هذين يأتى تيار ثالث يفيد من الوافد الغربى، ويتابعه فى آخر منجزاته بفهم محايد، وترحيب معتدل، كما يفيد من الموروث العربى، ويتابعه فى كثير من الألفة والعطف، ثم يخلص لنفسه فى استخلاص الصالح من هذا وذاك، ومحاولا تشكيل وعى نقدى مزدوج وموحد على صعيد واحد، لا يعرف الانفتاح المنفلت، ولا الانغلاق المتجمد، وإنما انفتاحه أو انغلاقه محكوم بخصوصية النص العربى، وما يمكن أن يتقبله أو يرفضه، وقد استطاع هذا التيار أن يحقق لنفسه حضورا متزنا وأمينا فى الواقع الأدبى العام على امتداد الساحة العربية.

٢

وهذا الطرح الثلاثى لحركة النقد الحاضرة يحتاج أن أوثقة بتقديم تجربتى النقدية، بوصفى واحدا من الذين قدموا مشاركة متواضعة فى (نقد الشعر)، وبخاصة ذلك الشعر الذى أوغل فى المغامرة التجريبية، والإيغال فى المغامرة يحتاج إلى مواجهة صبور عطوف، وإحقاقا للحق أقول: إن بعض كبار نقادنا لم يعد عندهم هذا العطف، ولم يعد عندهم هذا الصبر الذى يقتضى صاحبه ملازمة نص شعرى أياما طوالا، ويعيد القراءة، ويعاود التأمل مرة بعد أخرى، حتى تنفك مغاليق النص، ويبوح بما يختزنه من خواص جمالية تعطيه شرعية الانتماء للشعرية، هذا إذن هو الذى صرف الكبار عن المتابعة النقدية، أو - على الأقل - جعلها متابعة محدودة أو جزئية، فضلا عن أنها متابعة انتقائية لا استغراقية، للأسف فإنها انتقائية تكون محايدة أحيانا، على معنى أن الناقد ينتقى نصوصا بعينها تبرر له انصرافه عن هذا الشعر كليا أو جزئيا.

وأعتقد أن النقاد الذين صبروا أنفسهم على هذا الإبداع ليسوا بالكثرة الكافية، ومن ثم كانت المتابعة محدودة، فداخل الظن بعض الشعراء أن النقد قد انصرف عنهم نهائيا، وهو فى الحقيقة مشغول بهم، ليس مشغولا بشخوصهم، وإنما بإبداعهم الذى يمثل جيلهم

وطبقتهم وأستطيع أن أقدم بعض تجاربى مع هذا الشعر: فإن ديوانا واحدا من دواوين الحداثة قد يحتاج منى لقراءة ممتدة لعدة أسابيع، ولا أبالغ إذا قلت: إنها قد تستمر شهورا، ولا أبدأ الكتابة عنه إلا إذا أحسست أننى أصبحت جزءا من الديوان، وأصبح جزءا منى، فإذا كانت الدواوين تتوافد على بالعشرات من أنحاء العالم العربى، فكيف أتمكن من المتابعة الكلية، أو حتى المتابعة المنقوصة لهذا الكم الهائل من الدواوين، فضلا عما يفد إلىّ من الإبداع الروائى والقصصى والمسرحى. وأعتقد أن غيرى من النقاد يعيش هذا الموقف الفادح.

لقد كان الخطاب الشعرى - فى المراحل السابقة - منفتحا على نفسه وعلى الآخر. وتكفى قراءة واحدة متأنية لاكتشاف مداخله الشرعية، وفك شفراته، ثم تحديد نواتجه، وهذا ما جعل المتابعات النقدية ذات طابع استغراقي، تستوعب حركة الإبداع فى مجمله، أما اليوم، ومع انغلاق الخطاب على ذاته، ودخوله فى أطوار تجريبية ملغزة، فإن المتابعة تصبح محدودة، وبخاصة أن الجيل من النقاد مازال محدودا، ولم يحتل مكانته الصحيحة فى الواقع الأدبى، لأن جيل الوسط مازال مسيطرا، ومازالت كلمته مسموعة، وبخاصة داخل المؤسسة الأكاديمية، ومن هنا فإن النقاد الجدد يناضلون فى جبهتين:

جبهة الخطاب الشعرى الجديد وحاجته إلى الصبر والمجاهدة. نقاد الوسط بكل ضغوطهم المتحفظة، تحفظا مؤسسا على تقاليد بعينها تعتمد القيمة بالدرجة الأولى، وتنظر إلى المغامرات الإبداعية فى ريبة وتوجس.

وأنا أدرك أن بعض النقاد سوف ينظرون فيما سطرته ويقولون: أين هو القارئ الذى يمتلك الوقت الذى يتيح له أن يعايش ديوانا واحدا أياما وأسابيع وأشهرا، وإن مثل هذا القول سوف يحوجنا أن نعيد أصناف المتلقين، ولنضيف إليهم صنفا طارئا هو: المتلقى العاطل.

وأقول: إن مقصدى هو المتلقى المثالى تقوده مثاليته الى أن يصبح (واسطة) بين النص والمتلقى العادى، فيقدم له النص فى أفقه الإبداعى الصحيح، ويأخذ بيده إلى خواصه الشعرية. وهذا هو شأن النقد فى مسيرته الطويلة، فشاعر **كالمتنبى** لم يصبر نفسه ناقد واحد شهورا طويلة فحسب، بل إن من صبروا أنفسهم عليه - من القدامى - قد جاوزوا العشرين، أما المحدثون من الدارسين، فهم غير قابلين للحصر ولم يقل أحد إنهم (عاطلون).

إن مقتضى المتابعة المنصفة لحركة النقد أن نمدّ أنظارنا إلى توجهاته فى مطلع هذا القرن، حيث كان الشعراء الحقيقيون محدودى العدد، مما أتاح للنقد متابعتهم فى مجملهم، ومن ثم كان هناك (النقاد النجوم) و(الشعراء النجوم)، واستمر الأمر على هذا النحو، أو قريبا منه إلى حوالى منتصف القرن، حيث تغيرالواقع الثقافى تغيرا حاسما، بانتهاء مرحلة التنوير، وانحسار مرحلة الثقافة الشمولية التى كانت تسمح للمثقف أن يكتب فى كل شىء، وعن أى شىء، وفى إطار هذه الشمولية كان يمارس النقد، وظهرت مرحلة التخصص، ومعها امتلك النقد أدوات تنتمى - فى مجملها - للرومانسية بكل تهويماتها، وبكل انطباعاتها، ثم جاءت مرحلة الواقعية التى نظرت فى النص بوصفه مرآة للمجتمع وقضاياه، أو لنقل: إنها نظرت فيه بوصفه وثيقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اجتماعية، وكل ذلك كان تمهيدا للمرحلة النقدية الأخيرة التى نظرت فى النص بوصفه وثيقة لغوية، وهى المرحلة التى أوضحنا احتياجها إلى الصبر والمجاهدة لأنها لم تكن ترغم النص على الكلام، وإنما تفتح له النوافذ ليتكلم بما عنده فى حرية ودون إكراه.

نلخص هذا إلى أن الواقع النقدى الحاضر يزدحم بنقاد مازالوا يمارسون النقد بأدوات الرومانسية، ونقاد يمارسونه بأدوات الواقعية، مع حضور نقاد مازالوايتمسكون بالكلاسيكية، ووسط هذا الزخم يحاول النقد الحداثى أن يحتل مكانه الشرعى

٣

إن هذا المستخلص يدفعنا إلى طرح تساؤل مزدوج عن طبيعة الخطاب الشعرى الحاضر، وطبيعة المهمة الملقاة على عاتق النقد إزاءه.

لا شك أن الواقع الشعرى الراهن مزدحم بكم وافر من التعارضات والمفارقات المرهقة التى تتسلط على أبنيته الشكلية ونواتجه الدلالية، وهو ما أجهد النقد والنقاد - على نحو ما عرضنا - حتى أصبحت المتابعة غير قادرة على ملاحقة هذا الكم الهائل من المجاوزة التى وصلت إلى إهمال (الجمالية) إهمالا يكاد يكون كاملا، وهى المظهر الذى قدسته الكلاسيكية، وحافظت عليه الرومانسية. كما التزمته الواقعية، وظلت هذه الجمالية (المحفوظة) حاضرة مع بدايات الحداثة الشعرية، ثم أخذت فى الانحسار والتراجع مع الإيغال فى الحداثة، وبخاصة مع جيل الـ معينات ومن تلاه.

ولقد ذكرنا إغراق شعرية الحداثة فى (اللغوية)، على معنى أن اللغة صارت وسيلة وغاية، أو لنقل: أصبحت هدفا فى ذاته، يصنع المبدع بها وفيها ما شاء من تكوينات يتعالى بها على محفوظه القديم والغريب، حيث يدفع اللغة للتعبير عما لم تتعوده، ويطوعها لمهام لم تكن - أبدا - من اختصاصها، فمن العبث عند الحداثيين توظيف اللغة للتعبير عن (معلبات) فقدت شرط الصلاحية، ومن العبث توظيف اللغة شعريا عما يمكن أن يتحقق فى صيغة نثرية، إن المشاعر المألوفة، والانفعالات المنسابة، والعواطف المبتذلة، والأفكار المستهلكة، والسرد الطريف، كلها تقع تحت طائلة الإبداع شعرا ونثرا على حد سواء، ومن ثم لم يقبل عليها شعراء الحداثة، لأنهم يستهدفون (الخصوصية)، وبلوغ مناطق تستعصى على النثرية الخالصة.

من هذا المنطلق نفرت شعرية الحداثة من (التجربة) بمفهومها الرومانسى، وبمفهومها الواقعى، وسعت - من أجل ذلك - للدخول من مناطق (الأحوال والمواقف والمقامات) بكل مردودها العرفانى الذى يخلص للداخل دون انتظار لواردات الخارج، لأن هذه الواردات تعتمد (المركزية)، والمركزية ذاتها مرفوضة، وبديلها المطلوب (الشك والتأجيل) أو (الاحتمالية) التى لا تعترف بأقنعة الحسم الزائف على المستوى العقلى، أو على المستوى الواقعى، ولهذا انطلقت شعرية الحداثة إلى رحاب المطلق والمجهول، والمحال والممتنع، وحلقت فى آفاق المجرد والفراغ، وتعالت على قيود الزمان والمكان.

وهذه الممارسة الطارئة فتحت أمام الشعرية عوالم غير مطروقة، وسلك الشعراء سبيلهم إليها سلوكا شبيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمسلك المتصوفة الذين يدركون أن أراء العالم المعلوم، عالما مجهولا، أو غائبا، يجب أن يقاربوه بالملاينة والتطلف حينا، وبالتشدد والعنف حينا آخر، من أجل إخضاعه لغويا، وتوظيفه لإنتاج (النصية)، ولن يتحقق شيء من ذلك إلا بتمزيق الأقنعة، وهتك الحجب، وفضح البواطن.

وبما أن الأدوات الحاضرة بين يدى الإبداع غير كافية لتحقيق هذه المنجزات التى لم تتعودها اللغة، فقد اتجه الشعراء إلى استبدعاء الخطابات (المجاورة فى الإبداع)، وطوعوها لإنتاج شعريتهم، حيث أقبلوا على (الخطاب الصوفى) يمتصونه جزئيا وكليا، ويستخلصون طبيعته (اللاعقلية)، وعندما أجهزوا عليه، وأغوتهم تعاويذ السحر والشعوذة، ثم صعدوا إلى عالم الفلك والنجوم، ثم هبطوا إلى المفردات والكليات التداولية بكل عفويتها أحيانا، وبكل قبحها أحيانا أخرى، ولكنهم فى هذا وذاك كانوا يرتفعون بها إلى آفاق الجميل المحدود، لا الجميل المطلق.

ومن هذه الحركة التبادلية بين العالم الحاضر والعالم الغائب، استطاع الشعراء أن ينتجوا واقعهم الجديد وفق رؤيتهم الخاصة، ووفق شروطهم الداخلية، ومن ثم أصبحت كل مناطق الوجود خاضعة (للمشاهدة) لا (الرؤية)، لأن هذه المشاهدة كانت تقفهم على المادة الأولية للوجود التى لا تعرف الفارق بين المهم وغير المهم، ولا بين الكبير والصغير. ولا بين الظاهر والباطن، ولا بين البسيط والمركب، فكلها قابلة للدخول فى دائرة الشعرية. ولا شك أن هذا كله يعنى تحرر الشعرية والحداثية من موروثها الشفاهى الذى يبحث عن صدى شعريته مباشرة فى المتلقى، أو لنقل إنها أصبحت شعرية الكتابة لا شعرية الإنشاد، كما يعنى أنها شعرية (الحرية) التى لا تعترف بالحدود الفاصلة بين المباح والممنوع، وبين الخيط الاسود والخيط الأبيض، لأنها حرية مملوءة بكم هائل من الشكوك فى مجموعة القيم الموروثة أو المستحدثة، حرية ترفض البلاغية بقدر ما توظفها، وترفض النحوية بقدر خضوعها لها، وترفض الإيقاعية بقدر غوايتها معها، هى حرية المغامرة المستمرة، والتجريب الذى لا يعرف التوقف.

لقد تسلط هذا التجريب على النص بوصفه لغة قابلة للانتهاك لا للقداسة، وبحكم حميمية الرغبة فى الانتهاك، فإن النصوص لا يمكن التنبؤ بملامحها، نتيجة لإهدار المرجعية الوضعية والواقعية والعرفية لحساب الشعرية، ثم استحضار مراجع مؤقتة لا يلبث الإبداع عندها إلا قليلا حتى يهجرها، فالمغامرة التجريبية لا تعرف التوقف، لأن التوقف يعنى الركود، والركود يعنى الموت، ولهذا لا أتحرج أن أدعى أن الدال - عندهم - لا يستخدم بمعنى معين إلا مرة واحدة.

إن الإهدار لم يتوقف عند حدود (الأفراد)، بل امتد ليطول المراجع التركيبية، حيث أوغل الحداثيون فى هدم المكونات الصياغية، وتهشيم الأبنية الدلالية، ثم أعادوا ترميم ما هدموه بمواد من مستحدثاتهم التى جلبوها من فنون أخرى قولية وغير قولية، وهو ما أدى إلى دخول الشعرية فى دائرة (ذوبان النوعية).

وقد أدى هذا الإيغال إلى إهمال (التوصيل) نهائيا، فليس من المطلوب من النص أن يقول شيئا ما، لأن عنايته منوطة بكيفية القول، معنى هذا أن (الموضوع الشعرى) لم يعد من اهتمامات الشعراء، إنما اهتمامهم بأدوات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنتاج، وتقنيات التعبير الجمالية، لكن الجمالية هنا ليست تلك الجمالية المحفوظة، إنما هى جمالية القبيح والمكروه، جمالية التدمير الساعية للتكوين وفق شروط كل مبدع، فليس هناك جمالية مطلقة أو مقدسة.

وأعتقد أن أخطر مغامرات شعرية الحداثة، كانت مع الإيقاع الذى تم إهداره نهائيا تحت مصطلح (قصيدة النثر)، دون أن ينفى ذلك استقرار قصيدة التفعيلة فى مساحتها التى سيطرت عليها إبداعيا، ودون أن ينفى ذلك حضور القصيدة العمودية، لكنها لم تستطع أن تحافظ على مساحتها القديمة، والمجال لا يسمح بالإضافة فى ذلك.

ولا يسمح المجال أيضا بتناول المؤشرات التراثية التى كانت تنبئ بإمكانية تداخل الشعرية والنثرية، وتناول التأثيرات الوافدة التى قدمت المصطلح ذاته، كما قدمت نماذجه التطبيقية، تلك أن الذى نهتم به فى هذا السياق هو تلك الغواية العارمة مع (قصيدة النثر).

من الواضح أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة لم يعد يعطى اهتماما من نوع ما بالإيقاع الخليلى، بل يرى فيه قيدا على الشعرية يحاصر طاقاتها وإمكاناتها الإبداعية، بوصفه هيئة صورة غير محققة للتمايز بين المبدعين من ناحية، وغير قادرة على استيعاب مغامراتهم من ناحية أخرى. ولن أحاول هنا أن أبحث عن مبررات هذا الموقف الشعرى من الإيقاع، لأنه - فى رأيى - فى غير حاجة إلى تبرير، إذ إن المقدمات كانت تنبئ ببلوغ هذه المرحلة، فانتهاك الإيقاع الخليلى قد لازم الشعرية فى مسيرتها المغرقة فى القدم، وأعتقد عن يقين أن **الخليل بن أحمد** لم يرصد النظام الإيقاعى للقصيدة العربية إلا بعد أن انتهكه الشعراء السابقون عليه، والذى رصده الخليل تحت مصطلحات العلة والزحاف والشطر والجزء والنهك، وهى مجموعة ظواهر تمثل عدوانا على النسق المثالى للبحور لحساب الشعرية بطبيعتها المتمردة على القيود والقوانين سابقة التجهيز، وهذه القيود كانت تؤدى - أحيانا - إلى صدام حاد بين البنية الصرفية والبنية العروضية، ثم بينهما وبين عملية إنتاج المعنى، ومن التزيد أن نرصد هنا التجاوزات العروضية التى أقدم عليها كبار الشعراء وصغارهم، أمثال **امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والمرقس الأكبر، وعدى بن زيد،** وسواهم من المبدعين الذين لم ينكر أحد عليهم شعريتهم.

وقد استمر التجاوز فى المغرب والمشرق، وظهرت الموشحات والمربعات والمخمسات، وسواها من الأبنية الإيقاعية الطارئة التى لم تخطر على **بال الخليل أو الأخفش.**

واستمر التجاوز الإيقاعى مع شعر التفعيلة، حيث وظف الشعراء تفاعيل لم يعرفها العروض الخليلى، ولاحظنا صورا متعددة من بتر التفاعيل خارج قانون العروض، كما رأينا أشكالا من تداخل التفاعيل أو المزج بينها. معنى هذا أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة وجد - أمامه - دعوة خفية إلى مواصلة التجاوز كحق مشروع مارسه السابقون قديما وحديثا، وبما أنه لن يجد مساحة يمارس فيها هذا الحق الشرعى فى التجاوز، فقد هجر التفعيلة نهائيا، تفاديا لهذه الفوضى الإيقاعية التى كانت تواجهه وتحرضه فى آن واحد، وانتهى به الأمر إلى النثرية الشعرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد نظر الحداثيون إلى الإيقاع الخليلى على أنه بنية استهلكت نفسها فى تكرارية زمانية ومكانية لم يعد لها موضوع داخل همهم الإبداعى، لأن الذى أهمهم هو الوعى وتسلطه على العالم، ثم دور هذا الوعى فى إنتاج لغوى ذى خواص إيقاعية مفارقة للإيقاع الموروث الذى يعتمد ركيزتين البدايات والنهايات أما الايقاع الحداثي فإنه يعتمد البدايات التي تسلم إلى بدايات جديدة.

معنى هذا أن النثرية الشعرية، أو (قصيدة النثر) لم تهجر الإيقاع تماما، ولم تبعده عن منطقة عنايتها، وإنما معناه أن للحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة التى تندمج مع البنية اللغوية والدلالية اندماجا تكامليا، وفى هذه المناطق يتدخل (الحس الصوتى) ليكون بديلا للإيقاع المحفوظ، وهذا الحس يعتمد (الحرفية) مدخلا للإيقاع، لاشك أن التراث كانت له مغامراته مع الحرفية، وذلك بتنسيق الحروف فرادى أو جماعات، على مستوى الصيغة الشعرية، وعلى مستوى الصيغة النثرية، لكن مغامرة الحداثيين لها خصوصيتها المفارقة، حيث أصبح الحرف - عندهم - أمة قائمة بذاتها، لاحتماله كثيرا من الإسقاطات والرموز، وامتلائه بالصوتية حال تردده على نحو منتظم.

والملاحظ أن الأذن العربية لم تألف هذه الإيقاعية - عندما تنفرد بوظيفتها - لطول خضوعها للإيقاع المحفوظ الذى اكتسب نوعا من القداسة بحكم امتداده الزمنى، وبحق هذه القداسة كان الخروج عليه نوعا من انتهاك التاريخ والعروبة.

إن قصيدة النثر لم تكتف بالقفز فوق التفاعيل، بل تخطت نموذجية اللغة - أيضا - ومارست كمًا هائلا من المفاجآت التعبيرية والدلالية التى صدمت المتلقى فى ذوقه أحيانا، وفى فكره أحيانا، وامتدت هذه المفاجآت إلى تذكير اللغة ببعض الدوال التى نسيتها أو هجرتها، وفى حركة ضدية، تمتد المفاجأة إلى النزول الحاد إلى مستوى التداوليات الحياتية، ثم استدعاء (الأعجمى)، والشاذ، والقبيح، وهذه المفاجآت لا تتوقف، سواء على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون.

إذا كان هذا حال الشعر فى حضوره الفادح، فما هو موقف النقد منه؟

سبق أن أشرنا إلى بعض ملامح الموقف النقدى، ونضيف هنا اعترافا، بأن ضمير الناقد يختزن كمًا وافرا من النظريات والتقاليد النقدية، وكمًا وافرامن الأدوات التى أتاحت له التعامل مع النص الشعرى تعاملا كاشفا، وفى الحق أن معظم هذا المخزون لا يكاد يتقبل كل هذه التجاوزات والمفاجآت وفى المقابل نجد أن النص ذاته لم يعد يتقبل مواجهته بأدوات نقدية سابقة وشاملة، لأنه أعطى لنفسه شرعية إفراز الأدوات التى تصلح للتعامل معه، وهذه الأدوات تعتمد النسبية من ناحية، والجزئية من ناحية أخرى، وهذه وتلك استدعت كثرة مفرطة فى مجموعة الأدوات، لأن ما يصلح لنص معين، قد لا يصلح لسواه، وما يناسب مبدعا بعينه، لا يناسب غيره، وما يكون مدخلا لشعرية، وقد لا يكون مدخلا لأخرى، ويزداد الموقف فداحة عندما تعمد الشعرية إلى تفريغ نصها من المعنى، أو محاصرته فى منطقة (التأجيل)، وهذا التأجيل مرتبط (بالتأويل)، والتأويل رهين إمكانات المؤول وقدرته على استحضار القرائن المقالية والحالية، معنى هذا أنه لا يمكن اعتبار التأويل مرحلة يحسن الوقوف عندها بما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كشفته من خواص الشرعية، إنما يظل هذا الكشف رهين الآتى الذى قد يزيفه، وقد يوثقه.

إن حضور التحليل والتأويل فى مواجهة النص نقديا يعنى توقف النقد الشارع والنقد المفسر، وهو النقد الذى عاشت عليه حركة النقد فى المرحلة السابقة، وانتهى بها الأمر إلى أن تنحصر مهمتها النهائية فى إصدار الحكم بالقيمة.

وأعتقد أن وصولنا إلى هذا التحديد، هو وصول إلى جوهر الأزمة بين الإبداع الشعرى والنقد، لأن النسبية والجزئية اللتين فرضهما النص الحداثى لا يمكن أن يتقبلا (أحكام القيمة)، لأنها بطبيعتها شمولية ومطلقة، فضلا عن أنها مثلت - من وجهة نظر الإبداع - عدوانا على التلقى عموما، لأنها تفرض عليه وجهة نظر أحادية، وتحاصره فى إطار الذوق الفردى الخاص وانطباعاته الذاتية السريعة التى لا تتوافق مع التأجيل الدائم، والاجتمالية المستمرة، ومن ثم يدخل النقد فى دائرة الصدام والتناقض الشديدين.

وفى رأينا أن إصدار أحكام القيمة يساعد على سكونية النص، وتحويله إلى بركان خامد، وهو أمر كان مناسبا للممارسات النقدية الشارحة والمفسرة، بعيدا عن التحليل والتأويل، واللافت أن هذه الممارسات كانت تظن أنها بمنهجها قد قدمت النص لمتلقيه فى أفقه الصحيح، وهو ظن خادع يتنافى مع جوهر الأدبية، ويتنافى مع القناعة بأن النص يقدم نفسه للمتلقى أفضل من أى شارح أو مفسر، ثم يتنافى مع كون الناقد مجرد وسيط بين النص والمتلقى، لأن الشارح ليس وسيطا، وإنما هو منتج لنص موازٍ لا يمكن أن يرقى إلى مستوى النص الأصيل.

صحيح أن بعض توجهات الحداثة النقدية لا تفصل بين الخطاب الإبداعى والخطاب النقدى، لكن ذلك محكوم باعتماد الممارسة النقدية على التحليل الكاشف عن نظام النص عن انغلاقه على ذاته، وعند انفتاحه على غيره من النصوص السابقة والمزامنة.

عند هذه المنطقة التى وصلنا إليها تبدأ الإشكالية بين النقد والإبداع فى تحديد مسار النقاد، فالبعض إثر السلامة، وسكت سكوتا طويلا، دون أن يكون السكوت علامة الرضا، والأقرب أن يكون نوعا من الرفض السالب. والبعض الآخر تدخل تدخلا رافضا، مستحضرًا تلك المقولة التراثية: لو كان هذا شعرا، فكلام العرب باطل، لكن هؤلاء وأولئك كان لهم موقف موحد داخل المؤسسة الأكاديمية، لأن المتابعة تطبيقيا - داخلها - تكاد تتوقف عند منجزات الإبداع الشعرى إلى حوالى منتصف القرن العشرين، وقد تتجاوزه بقليل، معنى هذا أن أجيال المثقفين التالية، تترك الحياة الجامعية إلى الواقع الأدبى العام دون أن تعرف إلا **امرأ القيس وجرير والفرزدق** وحواشيهما **وأبا تمام والمتنبى** ومن تبعهما، فإذا وصلنا إلى مطلع القرن العشرين، فليس هناك سوى **البارودى وشوقى وحافظ ومطران وأبى ريشة والجواهرى**، وسعيد الحظ من يلحق **بنازك الملائكة والسياب وصلاح عبدالصبور وأدونيس وحجازى**، أما من أجيال الشعر، فهم غائبون غيابا شبه كامل.

وقد حاولت أن أخترق هذا الحصار الظالم داخل المؤسسة الأكاديمية، وقاربت أجيال الحداثة المتأخرين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نسبيا، واقتربت من **عفيفى مطر وفاروق شوشة ومحمد أبو سنة وأحمد سويلم وعلى الشرقاوى، وقاسم حداد** ثم اقتربت من السبعينيين ومن تلاهم، واستقبلت أسماع الطلاب **حسن طلب ورفعت سلام وحلمى سالم وعبدالمنعم رمضان وجمال القصاص**، ثم استقبلت **أحمد الشهاوى، وعلى منصور ومحمد آدم وفتحى عبدالله وإيمان مرسل وفاطمة قنديل وميسون صقر**.

أقدمت بمستندات نصية مصحوبة بجهد وسيط كاشف لخواص هذه الشعرية، وما أضافه كل جيل إلى سابقه، ومع الإقدام كنت أشعر بنوع من التردد إزاء بعض الأسماء أولا، ثم إزاء خطابهم الشعرى ثانيا، فمن هو هذا الشاعر؟ وما هذا الإبداع الشعرى الجارح للشعرية المحفوظة؟ لكن التردد كان يتلاشى تدريجيا، ويتحول إلى نوع من التقبل الحذر الذى كان يستحيل إلى قبول كامل أحيانا، أقول أحيانا لأن الجهد الفردى غير كاف، بل إنه قد يسقط أمام الرفض الجماعى المسيطر على المؤسسة الأكاديمية على وجه العموم.

والمؤسف أن هذا الموقف النقدى الظالم قد انتقل من المؤسسة الأكاديمية إلى الواقع الأدبي العام، فظل بار النقاد يستحضرون الأحلاف الإبداعية القديمة والجديدة، لا بوصفها قيمة شعرية فى ذاتها، لكن بوصفها الصحيح للحاضر المغلوط، وهذه السلطة النقدية لم يكن من السهل اختراقها، لأن نفوذها فى الواقع الثقافى بالغ التأثير، لكن محاولة الاختراق لم تكن معدومة، لكنها محدودة، ثم مع وصول بعض الحداثيين إلى مراكز التأثير الثقافى، اتسع الاختراق، لأن وصولهم كان مسلحا بذخيرة نقدية تجمع بين الوافد والتراث على صعيد واحد، ثم ازداد الاختراق اتساعا بتدخل المبدعين أنفسهم ميدان النقد محاولين فرض نفوذهم الإبداعى، وتشكل حلف نقدى جديد شبيه تماما بحلف التنويريين فى مطلع القرن.

لكن يجب أن نتنبه إلى ظاهرة لها خطورتها على الإبداع والنقد معا، ذلك أن بعض الشعراء تصوروا أن انصراف النقاد الجدد عنهم، هو نوع من رفضهم المضمر لهم، ولم يدركوا أن عملية الاستغراق مازالت صعبة أو محالة مع كثافة المنتج الشعرى، وهذا التصور الخاطئ دفعهم إلى استحضار شروط نقد الحداثة، وإجراءاته التحليلية، وإنتاج شعرية تتوفر فيها هذه الشروط، ومتقبلة لهذه الإجراءات، وخطورة هذه الظاهرة أنها تحدث خللا فى النسق الأدبى العام، حيث يصبح الإبداع تابعا للنقد، يعمل على استرضائه ولفت نظره إليه بهذا التوجه المغلوط، لأن التوجه الصحيح أن يكون النقد تابعا لا متبوعا، وأعتقد أن هذا التوجه آخذ فى الانحسار مع دخول المغامرة الجامحة دائرة (الاستقرار المتحرك).

إن الذى نخلص إليه - بعد هذا الحديث الطويل عن جدلية العلاقة بين الشعر والنقد - أن هناك إشكالية - لاشك فيها - ومسئوليتها مشتركة بين الطرفين، وليس ذلك بالأمر الغريب، فالمتابع لمسيرة الشعر ونقده يدرك حضور الإشكالية على نحو لازم، لكنها لا تتجلى إلا فى مراحل التحول المتمردة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى رأينا أن مسئولية هذه الإشكالية تقع على عاتق المبدعين أكثر من النقاد، لماذا؟ لأن المبدعين يتحولون - أحيانا - إلى نقاد، وإلى نقاد قساة، لا يعرفون إلا (النفى) انطلاقا من عقيدة باطلة فى أن وجود (الأنا) - رهين بنفى (الآخر)، وعلى هذا الأساس انبرى كل جيل يرفض الجيل الذى يليه، ظنا منه أنه وصل بالإبداع إلى آخر منجزاته، وكأن المغامرة والتجديد وقف عليه، والتجريب حق له وحده، حدث هذا عندما رفض الكلاسيكيون جموح الرومانسيين، ثم جاء دور الرومانسيين ليرفضوا شعر التفعيلة، وهو ما يقوم به شعراء التفعيلة من رفض لقصيدة النثر.

وفى المقابل يأتى الجيل اللاحق مدافعا عن حقه فى الحياة بنفى الجيل السابق، أو على الأقل؛ يصمه بالعجز والتوقف، وبعض النقاد أرضاهم هذا الخصام، وهذه العدوانية المتبادلة فراحوا ينتصرون لهؤلاء تارة، ولأولئك أخرى، وبعضهم سكت - إيثارا للسلامة - كما قلنا سابقا، على أمل أن تكون الغلبة لفئة على أخرى، فيسيرون فى ركابها، ويحصدون مغانمها، والبعض أقدم فى حياد وموضوعية، لكنه يحتاج إلى المدد والعون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين بيكار

الواحد فى الكل والكل فى الواحد

يجيب الفنان الكبير حسن سليمان على ماقد يتبادر إلى أذهان بعض أنصاف المتذوقين، أو أنصاف المثقفين حول الكم الهائل من لوحاته التى عرضها منذ فترة غير بعيدة فى قاعة الهناجر، والتى تتكون مفرداتها من الأوانى الفخارية التى تقبع فى وضع ثابت فوق مسطح أفقى، فتبدو للوهلة الأولى كأنها تكرار رتيب لموضوع واحد.. لكن بقليل من التأمل فى هذا الإنجاز الأصيل نتبين أنه معايشة جديدة للأشياء الخادعة التى تبدو كأنها ساكنة سكون الكهوف، والتى كثيرا ماقام الفنان بترويضها قبل ذلك فى مراحل سابقة من مشواره الفنى الطويل... إنها فى الواقع تجربة مضنية، ولكنها جديرة بأن تثار كعودة إلى الحوار الحميم بين الفنان وبين الأوانى الخرساء، والعناصر الصامتة صمت العدم التى يطلقون عليها خطأ «طبيعة صامتة» وهى ليست كذلك، وإنما هى كائنات شديدة البلاغة لو أحسنّا الإنصات إليها، شديدة الفصاحة لو تركناها تفصح عن حقيقتها بلسان صوفى النظرة، وبمنطق متفقّه فى لغة الشكل والفراغ الذى هو حسب تقدير الفنان يمثل العلاقة البينيّة الوسيطة التى تُدرَك دون أن تُرى، أوأنها الحاضر الغائب الذى يربط ويوثق حلقات سلسلة الزمن الممتد إلى مالانهاية، أو بمعنى آخر هى «اللازمن» الذى يتوسط الراحل والقادم، والماضى والمستقبل، الأمس والغد، أو هى الحاضر الذى يفصل آخر ثانية من الليل المنصرم عن أول ثانية من الفجر الوليد...

إنها بُعد ثالث لاتؤكده لمسة فرشاة أو جَرة قلم أو بريق لون ... ومن عجب أن تواكب هذه التجربة نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة التى سوف تواجهنا بغوامضها التى لاتزال فى طى المجهولية وأحضان الغيب..

ويستشهد الفنان الكبير فى بيانه الذى كتبه بهذه المناسبة يوضح فيه وجهة نظره التى لايدّعى أنه ينفرد بها وحده، والتى سبقه إليها نفر من كبار الفنانين الرواد أمثال «فان جوخ» الذى حاور حذاءه العتيق أكثر من ثلاثين مرة فى العديد

من لوحاته،، وكذلك الفنان «سيزان» الذى أعاد للأجسام صلابتها وللطبيعة ثقلها وهيبتها.. وأيضا كبير الفنانين الانطباعيين «كلود مونيه»الذى كان يجلس طويلا أمام كنيسة نوتردام الباريسية يتابع تأثير ضوء الشمس وهو ينزلق فوق الجدار المعمارى العتيق.!!

ويقودنا الحوار الهامس الذى ربما يكون قد دار بين رواد المعرض والذى قد يكون قد بلغ حدة الجدل أحيانا، يقودنا إلى مفهوم ثابت ثبوت الأبد، وهو أن الفن الصادق لايمكن فصله عن القوانين الطبيعية و النواميس الكونية الخالدة، لأنه ركن ركين من مكوناتها، ومن هذه القوانين (حركة الكون) التى لاتتوقف ولاتخمد،.. فإذا كان مفهوم الحركة المتعارف عليه أنه الظاهرة المرادفة للحياة، والمظهر الحسى لوجودها، فإن الكون بمختلف مكوناته ينبغى أن يتحرك أيضا تبعا لذلك رغم اختفاء نشاطه خلف غلالة من السكونية التى تسكب فى أعماقنا بعضا من الأمان الحسى والاستقرار النفسى....

ويمكننا التحقق من ذلك لو تطلعنا طويلا إلى السماء فى ليلة مقمرة يبدو فيها البدر كامل الاستدارة كأنه قرص نورانى ثابت فى مكانه، فى حين أننا لو أغمضنا أعيننا بعض الوقت ثم أعدناها إلى حالتها الأولى لوجدنا البدر قد انتقل من مكانه السابق إلى مكان آخر يبعد عنه آلاف الكيلومترات بمقاييسنا الأرضية.. وأن ماصاحب هذه الفترة الزمنية البالغة القصر ليس نوعًا من خداع النظر، وإنما هو تأكيد لقانون القصر البصرى الذى يندرج تحت عجز قدرات الحواس المحدودة على متابعة الواقع اللامحدود، المنطلق بأقصى سرعة.!!:

وتبدو هذه الظاهرة أيضا بوضوح أكثر لو تابعنا جناحى نحلة وهى تحلق حول زهرة من زهور الربيع بحثا عن اليعسوب الكامن بين بتلاتها، فيبدو جناحاها كأنهما غشاء شفيف يمحو كثافتهما المادية إلى أن تتوقف النحلة عن الطيران فيعود للجناحين كثافتهما السابقة..!!!

نستخلص من هذه الأمثلة حقيقة ربما قد تغيب عن بعض الفنانين العاملين فى الحقل الفنى، وهى أن هناك بُعدًا خفيًا يتستر خلف الظواهر البصرية، وأن الفنان الصادق فى سعيه الدءوب لبلوغ درجة الكمال، أو الإمساك بالمطلق، يتحتم عليه أن يبحر طويلا فى آفاق المعرفة لعله يستطيع أن يواجه الوجود اللامرئى بين ثنايا الوجود المرئى الدائم التجدد/ ويحظى أيضا بمشاهدة «الجمال الأسمى» من خلال الحركة الدائمة التى لاتتوقف أبدا، وأن إزاحة الحجب عن وجه الحقيقة يحتاج إلى جهاد فدائى شاق، وطول نفس لا يمكن أن يُعرف مداه ، وإلا كانت النتيجة حكم بالحرمان من الاقتراب، ووقوف أبدى على حافة التخلف و الاغتراب.!!

خلاصة القول أن ذوبان الماضى فى الحاضر ليس إلا تصوّر وهميًا لا يمثل الحقيقة المطلقة، وأن كل لحظة فى سلسلة الزمن تعتبر حالة قائمة بذاتها، جديرة بالتوقف عندها ومعايشتها على حدة باعتبارها وحدة مستقلة فى منظومة الحركة الكونية، وهذا هو ماحققه الفنان «حسن سليمان» أوحاول أن يحققه عند ماقام بتفتيت الزمن لاتفتيتا بصريًا مثل اللقطات

المتوالية فى الشريط السينمائى، وإنما تفتيت ذهين (صوفلسفيًا) أى صوفى فلسفى، يحترم استقلالية اللحظة التى تعتبر عمرًا بأكمله له خصائصه الذاتية وهويته المستقلة التى لاتدركها الأبصار.!!!

ويظل القلب النابض فوق الطاولة متسربلا بصمته الرمادى، متدفقا دومًا ومشعًا أبدا، مثل الخيوط اللامرئية المنبثقة من الشمس وهى تمد أطرافها فى كل اتجاه، لتبعث الدفء والحياة فى كل كائن تلمسه، وتكسبه استقلالية ذاتية وشخصية متفردة...

وهكذا يتجلى (المستتر وجوبًا) على صفحة الوجود بما يفيض من إشعاع معنوى ينعكس بدوره على صفحة الواقع الحاضر محققا وجوده فوق خريطة الإبداع...

إن مثل الحقيقة المتغيرة شكلا لاموضوعا، مثل ربة البيت التى تبّدل ثوبها عدة مرات فى اليوم الواحد.. وأن هذا التغيير لايحدث عشوائيا وإنما وفقا لبروتوكول مخطط تبعا للمناسبات التى يستخدم فيها الثوب، فهناك ثوب للنوم، وثوب لاستقبال اليوم الجديد، وثوب للمطبخ، وثوب للخروج للتسوق، وآخر للسهرة.. ولايجوز أمام هذا الحشد من الثياب تفضيل ثوب على آخر، لأن لكل مقام مقال، والمفاضلة فى هذا المقام تتبع ملاءمة الثوب للمناسبة التى صنع من أجلها.. لا لأى اعتبار آخر..

إن المواقف والحالات التى تتمخض عنها الرؤية (الصوفلسفية) المشبعة بالتأمل العميق والذوبان فى المطلق قد تتغير تبعا لتغير مواقع الأشياء وظروفها وعلاقتها بمحيطها ومهما تقاربت هذه الحالات أو تباعدت، فلابد من التصور أن بين هذه الأحداث فاصلاً افتراضيًا كفيلاً بأن يغير من مظهر الحدث الذى تفرضه اللحظة وحركة الكون...

ويحاول الفنان «حسن سليمان» إعادة أمجاد فروسية القرون الوسطى وتقاليدها الصارمة .. التى كان فيها الصراع متكافئا بين الخصمين، فهو أمام اللوحة يعلم يقينا أنه يواجه خصما عنيدا لايقبل الهزيمة، إنها معركة حياة أو موت، وهذا يتطلب منه الحرص الشديد واليقظة التامة حتى لاتفلت منه السيطرة على فرشاته.. وهو يرى أن الهزيمة بشرف خير من الغلبة بالخداع أو السهو أو الحوار السطحى مع أقدس المقدسات، ولهذا يقول إنه لا مجال للعشوائيات فى هذه المعركة المصيرية التى تحدد جدارة المبدع واستحقاقه لحمل لقب فنان..

وترافقنا دائما أثناء متابعة أعمال الفنان فارس النور والظل، وفارس معمارية اللوحة، والغواص الطويل النفس، وقناص اللحظة من براثن الزمن، ومراقب الصراع الشرس بين الأضداد، ترافقنا عذوبة شاعرية تفوح من العناصر الحالمة مثل البخور الذى يتصاعد من عقود المعابد والأديرة وينفذ إلى تلافيف النفس يبث فيها نشوة الذكريات البعيدة فيتمنى المشاهد ألا يفيق من غفوته عبر اللازمن، ترافقه أستاذية الأداء، وعمق الملاحظة، ودقة، التحكم الإرادى فى المفردات التى تطل على استحياء رمادى من اللوحات، وخاصة شفافية الظلال الحالمة التى ترقد فى استسلام نبيل فوق صدور الأوانى الوادعة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موحية بحس ميتافيزيقى المذاق، ومناخ سيريالى النكهة، لكنه يختلف عن سيريالية الطواطم المختفية خلف أقنعة الواقع السطحى...

إنها ماورائية الحقيقة المجردة، المعطرة بصفاء الرؤية، ونقاء البصيرة، والزهد الصوفى الذى يغوص بمشاعر الفنان فى أعمق الأعماق

وتصوّف الفنان حسن سليمان ليس تصوفا دراويشيًا يقصد به نبذ الطقوس التقنية والمهارات الحِرْفية، والحرمان من متعة التحاور مع لمسة الفرشاة، فكثير من المتصوفين كانوا بالغى الثراء، وبعضهم كان من الأمراء وورثة العروش الذين هاجروا من مظهرية البذخ وتفاهة الترف المادى إلى رحابة الوجود والاندماج فى المطلق.

إنها دعوة هامسة صارخة للنظر إلى الأشياء لابالعين المبصرة، ولكن بعين البصيرة التى تغوص فى الحقيقة، وتترك الزبد للقابعين فوق الشواطئ الضحلة.!!

إنها دعوة إلى التشبث بأبدية القيم وعدم الانبهار بالسطحية البهلوانية التى لاتدوم أكثر من دوام الفقاعات العابرة...

إنها دعوة إلى الإيمان بأن التطوير والتجديد لايعنيان هدم الأسس التى تمثل شرايين الحياة التى تمدها بالدماء التى كررها وطهرها أكسوجين) المعرفة والخبرة، وإنما تعنى التمسك والتشبث بقانون أبدية الثوابت والمتغيرات..

إنها دعوة لمقاومة الملل وممارسة رياضة طول النفَس الذى يمكّن الفنان من التغلب على مايصادفه من عقبات فى رحلة الكشف والبحث عن الحقيقة.. ولهذا لايمل الفنان الكبير «حسن سليمان» من القول إنه يعتبر نفسه تلميذا مبتدئا يخطو أولى خطوات التجربة فى مشوار الفن البعيد المدى... يقولها دائما لا للتظاهر بالتواضع وإنما تأكيد بأن المعارف الخالصة لاتدرك إلا بالمعاناة والجهاد لدرجة الاستشهاد وأن رحلة الإبداع رحلة وعرة وقودها الإيمان بنبل الهدف، وقدسية الغاية، وبلوغ النقطة التى يذوب فيها الكل فى الواحد، والواحد فى الكل.

منى طلبة

* من الأدب الأخروى :-

رحلة القديس «برانداُن»

نموذج جديد لأدب الرحلة إلى العالم الآخر فى الغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقدمة:

دأبت الدراسات العربية على اتخاذ الكوميديا الإلهية لدانتى نموذجًا لتأثر الأدب الأخروى بالمصادر الإسلامية. غير أن المدقق فى أدب العصور الوسطى يجد مئات النصوص التى تنتمى إلى الأدب الأخروى، والتى تم تمثل موتيفات العالم الآخر فيها من مصادر مختلفة وتحت تجليات عدة. ومن أهم هذه النصوص نص (رحلة القديس براندان إلى الجنة الأرضية) الذى نعرض له فى هذا المقال.

١ - القديس براندان (٤٨٤ - ٥٧٧ أو ٥٨٨م).

كان براندان Brandan رجل دين، كما كان أيضًا ملاحًا يجوب البحار، من هنا ذاعت شهرته، واختلف عن نظرائه من القديسين فى بلاده، إذ لم ترتبط سيرته مثلهم، بالمعجزات والكرامات التى حفظت لهم مكانتهم الشعبية اللائقة بهم، وإنما ترك لنا ما يميزه وهو كونه بحارًا ماهرًا[١]، إذ يُعتَقد أن القديس **براندان** قام بالفعل برحلة بحرية إلى اسكتلندا، وهناك من يعتقدون أنه كان من أوائل المكتشفين للقارة الأمريكية. هذه الحكايات التى تنسب إلى **براندان** وتجمع ما بين الواقع والخيال سجلت فى ملحمة تحكى رحلة القديس **براندان** البحرية إلى الجنة الموعودة للقديسين، ومن هنا ذاعت شهرته فى كل أوروبا فى العصور الوسطى.

وينتمى **براندان** إلى سكان الجنوب الشرقى لأيرلندا، وهو من الجيل الأول (القرن الخامس الميلادى) الذى اعتنق المسيحية فى هذه البلاد، وإليه يعزى تأسيس دير «كلوان فرتا براندان Cluain- ferta- Brandain» فى أيرلندا[٢]. ولعل جمعه بين عمله كرجل دين وبحار، هو

الذى أتاح له المزج بين الديانة المسيحية وثقافته الفلكلورية البحرية الأيرلندية، فصنع لنا هذه الملحمة التى مازالت تتردد أصداؤها فى أغانى البحارة الأيرلنديين حتى يومنا هذا[٣]. وترجع أقدم نسخة مكتوبة لهذه الملحمة التى تروى عن **برانـدان** إلى عام ٩٥٠م، وفى أوائل القرن الثانى عشر الميلادى أعاد الدون بنديت Benedit كتابتها باللغة الأنجلو نورماندية واللغة الفرنسية القديمة وترجمت إلى مختلف اللغات، حتى أصبحت جزءًا رئيسيا من الفولكلور الأوروبى[٤]. وقد عثر على أكثر من مئة نسخة لهذه الرحلة فى أنحاء أوروبا مما يدل دلالة كبيرة على الامتياز والذيوع الذى كانت تحظى بهما فى العصور الوسطى[٥].

٢ ـ ملخص «رحلة القديس براندان»:

(يرجع نسب **برانـدان** إلى سلالة ملوك أيرلندا، ولكنه زهد فى جاه الملك ونذر نفسه لحياة الرهبنة) وترقى فى المناصب حتى صار قسًا يكفل برعايته آلاف الرهبان الذين اتخذوا من صلاحه مثلاً وقدوة. وفى يوم من الأيام شعر **برانـدان** برغبة فى رؤية الجنة مقر آدم الذى طرد منه لخطيئته. وأراد **برانـدان** أن يرى المكان المخصص للصالحين والأشرار فى الآخرة، وأن يشاهد ذلك كله قبل أن يموت. فعكف على دعاء الله ليحقق له مراده. ثم توجه للاعتراف أمام القس «**بـارنـت**» الذى بشره بإمكان الوصول إلى الجنة المخصصة للقديسين وحدهم، فقد وصل هو نفسه إليها. وأنبأه أن هذه الجنة تقع فى جزيرة فى البحر. عندئذ تهيأ **برانـدان** للسفر فأعدّ السفينة بمعاونة أربعة عشر راهبًا اختارهم لمرافقته فى الرحلة إلى الجنة الموعودة.

وعند الإقلاع جرى نحو السفينة رهبان ثلاثة آخرون يرجون صحبة الأب فى هذه الرحلة المقدسة، فقبل **برانـدان** على مضض إذ كان يعلم ما سوف يلقونه من سوء المصير. ورحل الجميع صوب الغرب يجدفون ويتضرعون إلى الله يتوسلون رعايته. وكان **برانـدان** قد قدر للرحلة أربعين يومًا حتى يصل إلى الجنة المخصصة للقديسين، لكن الرحلة دامت سبع سنوات كاملة لقى فيها هو ومن معه صعابًا جمة حتى انتهوا إلى غايتهم. ومع ذلك فالرحلة كلها كانت مقدرة من الله، فكانت الملائكة والرسل المبعوثة من الله تمدهم بالزاد اللازم لإتمام الرحلة، وتهديهم سبيلهم فى البحر كلما تعرضوا لأزمة من الأزمات.

وفى أثناء الرحلة رسا الرهبان فى جزيرة بها قصر منهجور مصنوع من البللور وبه كل ما تشتهى الأنفس. وهناك أغوى الشيطان أحد الرهبان الذين تطفلوا على الرحلة، فلقى الراهب مصرعه بعد هذه الغواية. ثم زار الرهبان جزيرة النعاج، والجزيرة الحوت، وجنة العصافير، وجزيرة إيبل. بعد ذلك مضوا إلى البحر حيث هاجمتهم الوحوش البحرية، وشاهدوا صراع التنين والعنقاء البحريين. ولكن الله نجاهم من الخطر المحيط حتى وصلوا إلى جبل جليدى ينطوى على كنيسة من البللور. ثم دفعتهم الريح إلى أرض قاحلة هى أرض جهنم، وهناك لقوا الشيطان هذا الحداد الجهنمى، وشاهدوا آلاف الشياطين والهالكين الكافرين يلهبهم العذاب. وعلى حافة جهنم اختفى راهب ثانٍ من الرهبان الذين تطفلوا على رحلة **برانـدان**. وبعد ذلك شاهد الرهبان عذابات يهوذا فى جهنم. وهنا تدخل **برانـدان** ليشفع له، ويمنحه يومًا للراحة من العذاب. بعد ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اختفى آخر الرهبان المتطفلين على الرحلة. ومضت السفينة من بعد طاهرة من الرهبان المتطفلين، ووصل القديس **براندان** ورهبانه المختارون إلى الجزيرة التى يقطنها بولس الزاهد ومنها انطلقوا إلى الجنة فرأوا حائطًا موشى بكافة أصناف الجواهر، عبروه إلى حدائق ورياض باهرة الجمال حيث استمعوا لشدو الملائكة. وأمضوا فى هذه الرحاب العطرة االفردوسية حينًا، لكن مرشدهم فى الجنة أنذرهم ضرورة العودة إلى الأرض، إذ لم يكن مسموحًا لهم بالبقاء فى هذه الجنة أكثر من ذلك، وتركهم على وعد بالعودة إلى هذه الجنة وما هو أجل منها بعد الموت. بعد ذلك عاد **براندان** ورفاقه إلى الوطن يحملون بعض جواهر من الجنة شاهدة على وصولهم إليها. وراح **براندان** يحكى رحلته ويدعو الناس إلى الصلاح حتى توفاه الله ليدخل فى «مملكة الله حيث دخل آلاف الناس ومازالوا يدخلون فى أعقابه».

٣ ـ أهمية الرحلة فى التراث الأوروبى:

كان لرحلة **براندان** أهمية خاصة فى التراث الأوروبى فى العصور الوسطى وذلك لأسباب عدة، أهمها فى رأى بول توفرو P.Tuffrau جمعها ما بين المغامرة والحلم، إذ يقول: «على مر الأزمان، فتن الإنسان بوحدة الحلم والمغامرة، ومع ذلك فقليلة هى تلك الأعمال التى تتميز بهذه الخصيصة المزدوجة ومنها هذا الكنز العجيب «رحلة القديس براندان»، فمنذ سبعمائة عام تُستعاد هذه الرحلة بلا توقف وفى أشكال متنوعة نثرًا وشعرًا، لقد شغفت بها أوروبا كلها. إن تعدد وتنوع النسخ التى وجدناها فى مختلف اللغات الأوروبية، وتواريخها المتفاوتة على مدى خمسة قرون، لتدلنا على هذا الإعجاب العالمى برحلة **براندان**»[٦].

علاوة على ذلك، فإن ما يميز هذه الرحلة بالفعل ـ فى تقديرى ـ هو جمعها ما بين موتيفات الأدب الأخروى كما تمثل فى الدين المسيحى وبين موتيفات الأدب الشعبى البحرى الأيرلندى المعروف باسم Imram - Sagas أى الملاحم البحرية. فقد كانت الرحلة ـ بهذا الجمع ـ تأكيدًا من ناحية على الطابع الدينى أو المطلق للرحلة وخروجًا عليه فى الوقت ذاته إلى عالم الواقع المتحقق. بعبارة أخرى كانت رحلة **براندان** قراءة جديدة للرمز الأخروى المسيحى من خلال التراث الأيرلندى. فلم تكن رؤية **براندان** للجنّة المخصصة للقديسين رؤية تقليدية بالمعنى المتفق عليه، فهى ليست انتقالاً تامًا من عالم الأحياء إلى عالم الأموات. فنحن نرى **براندان** ورفاقه من الرهبان يبحرون للبحث عن الجنة المعدة لهم فيما بعد الموت تلك الجنة التى طرد منها **آدم، وها هم يصلون إليها وهم على** قيد الحياة عن طريق البحر.

إن هذا البناء الخاص للرحلة يجعلها تتراوح بين الواقع والخيال، أى بين استحالة التحقق، وإمكان التحقق بما يثير الآمال، ويحفز الطموح إلى إمكان الوصول إلى الجنة فى حياتنا هذه. وفى هذا ما يفسر الآثار الواقعية لهذه االرحلة التى امتدت منذ العصور الوسطى وحتى يومنا هذا.

فقد بلغ من تأثير هذه الرحلة أنها «سيطرت على الجغرافيا فى العصور الوسطى، فالجزر الأسطورية **لبراندان** كانت مسجلة على الخرائط الجغرافية الأوروبية حتى القرن الثامن عشر الميلادى» بل إننا نجد عند **الإدريسى** الجغرافى العربى االمشهور (١١٥٤م) ذكرًا لهذه الجزر: جزيرة الخراف وجزيرة العصافير،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما لو كانت هذه الجزر توجد بالفعل. وقد ظل الاعتقاد بوجود هذه الجزر سائدًا حتى القرن الثامن عشر الميلادى. وقد استلهم البحارة والجغرافيون ملحمة **براندان** ليجوبوا البحار بحثًا عن الجزر التى زارها. ومنهم من كان يبحث عن الجزيرة الجنة والتى كانت تسمى جزيرة القديس **براندان** ضمن جزر الكاناريا. فمعظم واضعى الخرائط ما بين القرن الخامس عشر والسابع عشر كانوا يضعون هذه الجزيرة فى غرب جزر الكاناريا، وكان يطلق عليها أحيانًا اسم الجزيرة المفقودة أو جزيرة القديس **براندان** المفقودة. وكان يخلط بينها وبين الجزيرة المشهورة باسم جزيرة أنتيليا Antil-ia، التى نسبت إليها جزر الأنتيى Antilles فيما بعد. ومن المعروف أن ملك البرتغال فى القرن السادس عشر قد رصد جائزة للبحار البرتغالى **برديجون** Perdigon ليصل إلى هذه الجزيرة الجنة، التى ظلت هدفًا لإبحار الكثير من البحارة الإسبان فى القرن السادس عشر. وفى أيامنا هذه هناك من يدافعون بجدية عن الافتراض القائل بأن الجزيرة الجنة التى وصل إليها **براندان** هى القارة الأمريكية. ومازال البحارة فى أيرلندا - فى أيامنا هذه - يستلهمون بركات **براندان** ويتغنون بملحمته لمواجهة أخطار رحلاتهم البحرية(٧).

٤ - تميز الثقافة المسيحية الأيرلندية:

يبدأ تاريخ أيرلندا بتحول القبائل البدائية القاطنة لجزر أيرلندا إلى ممالك مؤسسة على فكرة الأسرة التى تمتد من الأب إلى الابن والحفيد. وفى كل مملكة يشترك الأفراد فى الحقوق والواجبات والثروات والمسئولية الجماعية عن خطأ أو جريمة الواحد منهم. وقد نمت هذه الممالك واتحدت فى أربعة ممالك رئيسية، ينتمى **براندان** إلى واحدة منها هى مملكة الجنوب. ولم تكن تكتلات هذه الممالك لها شكل سياسى بالمعنى المفهوم للنظام الملكى ولكن كان لطائفة الكهان druides دور سياسى يعمل على تماسك وحدة المملكة. وقد تطور هذا النظام الكهنوتى إلى النظام الملكى الذى أصبح فيه الملك الأعلى لأيرلندا منتخبًا. وأصبحت سلطة الملك مماثلة لرب العائلة، فهو يجمع ما بين السلطة الدينية والقانونية والعسكرية، يعينه على ذلك القضاة والكهان فى المقام الأول، والعلماء والشعراء والمؤرخون - الذين يكفلهم بحمايته - فى المقام الثانى. وعلى هذا لم تكف سلطة الكهان والشعراء الغنائين عن النفوذ حتى أعماق روح الشعب الأيرلندى. الذى كان مؤهلاً فى هذه الحقبة لاستقبال رسالة المسيحية(٨).

وفى عصر **براندان** كانت أيرلندا قد تنصرت بفضل جهود المبشر القديس **باردريج** Saint padraig الذى كرس حياته منذ عام ٤٣٢ حتى عام ٤٩٥ ميلادية لهذه المهمة، وبفضله ترك مئات الرجال حياتهم الدنيوية ليعتنقوا حياة الرهبنة. وقد تم دخول أيرلندا فى المسيحية بلا مقاومة أو صراع، وما من شهيد واحد عرفه التاريخ الأيرلندى طيلة التبشير المسيحى فيها ومنها خرج الرهبان والقديسون للتبشير بالديانة المسيحية فى مختلف أنحاء القارة الأوروبية. ولكن علينا أن نلاحظ أن الحقبة التى قام فيها **براندان** (٤٨٤ - ٥٧٧ أو ٥٨٨م) برحلاته كانت أيرلندا فيها حديثة عهد بالمسيحية ولم تفلح المسيحية الوليدة فى محو آثار الثقافة السلتية الوثنية والتراث الشفاهى السلتى والحكايات التاريخية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأدب الاسكندنافى، والملاحم البحرية الشعبية Im ram - Sagas».

وكان للكنيسة البدائية فى أيرلندا التى اختلطت فيها التقاليد الوثنية بالعقيدة الجديدة بشكل حميم، وجهها المتميز والبعيد عن سائر الكنائس المسيحية فى أوروبا. إذ أن النشاط الفكرى فى الكنائس الأيرلندية لم يقف عند حد علم اللاهوت، وإنما اشتمل على الفنون والعلوم والشعر وفنون اقتحام البحار والمحيطات. فلما خاض «**براندان**» البحر لم يكن فى ذلك إلا تابعا لتقاليد راسخة منذ زمن سحيق. وكان فى ذلك مناظرًا - بوجه من الوجوه - لسائر الرهبان الأيرلنديين الذين انطلقوا للتبشير بالمسيحية وتأسيس الكنائس فى كافة أنحاء أوروبا، و «لم يكن ذلك لإيمانهم المتحمس فحسب، بل لأنهم كانوا يتوقون للكشف والمغامرة والإنطلاق نحو الضفة الأخرى من الأفق، ليروا وجهًا جديدًا للأرض»(٩) ومن ثم تنتمى رحلة **براندان** إلى العصر الذهبى لأيرلندا ذلك العصر الذى كان له دور حاسم فى تطور الحضارة الأوروبية(١٠).

لقد تميزت المسيحية فى أيرلندا بتشبعها بالثقافة السلتية القديمة، وهو ما يبدو واضحًا فى العادات الدينية المسيحية والعقائد والفولكلور بين الشعوب السلتية المعاصرة، إذ لم يخضع السلتيون لسائر القواعد المسيحية التى خضعت لها سائر الشعوب عند دخولها فى الدين الجديد. فالثقافة السلتية أعمق جذورًا من الثقافة المسيحية. ومازالت اللغة السلتية التى كانت منتشرة فى أوروبا منذ القرن الثانى قبل الميلاد فى أوروبا حية فى أيرلندا واسكتلندا Ecosse ومقاطعة بريتانى Bretagne، فى شمال غرب فرنسا ومقاطعة ويلز فى انجلترا. وهى لغة لجماعات من عرق هندى أوروبى قطن أوروبا الغربية منذ القرن الثانى قبل الميلاد. ويرى **كرستون** أن هناك تشابهات مذهلة بين المفهوم الجمالى للسلتيين ونظيره فى شعوب الشرق، وأن مثل هذه التشابهات يجب أن توضع تحت مجهر الدراسات الأنثروبولوجية(١١)، إذ ارتبط الميل التقليدى للسلتيين بالعجيب، بإرادة الكشف، والحاجة إلى العيش فى عالم غير واقعى وغير مادى. فى هذا الصدد يقول **إرنست رينان** E.Renan: «إن الخصيصة الرئيسية للحياة الشعرية عند السلتيين هى المغامرة التى تتقفى المجهول، فى سباق لا نهائى وراء الشىء الفار دائمًا من الرغبة، وهذا هو ما كان يحلم به **براندان** فيما وراء البحار»(١٢). كل هذا حث القديس **براندان** ورفاقه للرحلة واعتلاء البحر. «فكانت الملحمة نتاجًا فريدًا لهذا التمازج بين الطبيعى السلتى والروحانى المسيحى».

٥ - رحلة براندان بين الواقع والخيال:

هكذا بدت رحلة **براندان** استلهامًا لروح كل من الدين المسيحى فى توجهه نحو المطلق، والثقافة السلتية فى توجهها نحو العجيب المجهول. من ذلك مثلاً ما تحكيه الأساطير السلتية فى ايرلندا عن حديقة التفاح الذهبى وهى حديقة أسطورية تقع فى الطرف الغربى من العالم، بها شجرات تنتج تفاحًا ذهبيًا، ويحرس هذه الحديقة حوريات بمعاونة تنين الحديقة، «إنها الحديقة التى تحولت إلى الجنة مع المسيحية»(١٣).

ولكن الرحلة من جهة أخرى بدت وكأنها دفتر يومية لسفينة **براندان**، فهى فى الغالب الأعم رحلة واقعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تماماً، وهذا هو الشكل الذى يقدمه لها الكاتب **كريستون** من خلال كتاب Journal de bord de Saint Brandan á la recherche du paradis. **وكرستون** بحار وباحث إثنولوجى فى معهد الدراسات الاننثربولوجية فى جامعة رين بفرنسا، وقد لفق نسخة لرحلة **براندان** من مجموع نسخها المختلفة، وقام هو نفسه مع فريق من البحارة برحلة بحرية تتبعوا فيها الخط الذى من المفترض أن يكون **براندان** قد قطعه فى رحلته الخيالية. كما نقب فى الوثائق والمصادر القديمة لتاريخ أيرلندا وجغرافيا الشمال الأوروبى، ليخلص فى النهاية إلى أن القديس البحار **براندان** قد غادر أيرلندا فعلاً فى القرن الخامس الميلادى على مركب يعرف بالكوراغ Curragh وهو مركب مازالت طريقة صنعه - التى وردت فى رحلة براندان - معروفة ومتواترة حتى الآن فى جزر آران Aren فى أيرلندا.

فمركب **براندان** ليس مركباً خرافياً وإنما مركب واقعى قادر على سفرات بحرية طويلة وشاقة.. كما أن الجزر التى زارها **براندان** ليست محض خيال وإنما تتطابق فى أوصافها مع جزر واقعة حول أيرلندا بالفعل: فجزيرة الخراف هى جزيرة تولية Thulé والجحيم هو جزيرة جون ماين Jean Mayen الجزيرة البركانية التى تقع ما بين النرويج وجرينلند Groenland، وجنة العصافير هى جزيرة من جزر الساحل الغربى لجزر فيرو Feroe المعروفة باستيطان آلاف العصافير البيضاء لربوعها، أما الجنة الموعودة فهى إحدى جزر الأنتيى Antilles.

وعلى هذا يرجح **كرستون** أن القديس **براندان** قد وصل فى رحلته البحرية إلى جزر خليج المكسيك قبل كريستوف كولومب. ففى حوالى العام الألف الميلادى وصل الاسكندیناف إلى أمريكا، ويعتقد **كرستون** أن السلتيين قد سبقوا الاسكندیناف بعدة قرون فى عبور الأطلنتى، والوصول إلى جزر اسكتلندا والكاناريا وجرينلند(١٤).

هذا عن الجزر أما عن تفاصيل الرحلة فهى أيضاً واقعية: فالعمود الموشى بالجواهر الصاعد فى وسط البحر يجده **كرستون** مشابهاً فى أوصافه للصخرة الفريدة التى نراها فى وسط البحر على بعد ٢٠٠ ألف ميل من الشاطىء الشمالى الغربى لأيرلندا، أما جبال الجليد فهى مما يراه البحارة الآن بالقرب من الدنمارك ما بين اسكتلندا وجرينلند والتى تبدو عن بعد كما لو كانت كنائس من البللور. كذلك الوحوش التى يصفها **براندان** فى رحلته ليست إلا أسماك القرش وثعابين البحر والحيتان الضخمة التى هى من رتبة الثدييات، والتى مازالت تثير الرعب لظهورها المفاجئ على سطح البحر. هكذا يعطى **كرستون** للرحلة بعدها الواقعى دون أن ينفى عنها تماماً طابعها الخيالى ومدلولاتها الصوفية والروحية(١٥).

كما نجد إشارات متكررة إلى البعد الواقعى للرحلة فى هوامش الترجمة الفرنسية الحديثة للنص والتى صدرت عام ١٩٨٤. فالجزيرة التى اعتزل فيها بولس الزاهد هى جزيرة روكال Rockall الصخراوية التى توجد على بعد ٤٥كم من شمال غرب أيرلندا. وقد يزيد المعلق فى تأكيد واقعية النص برد بعض المجازات إلى ظواهر طبيعية محضة، فالجبل الجليدى المصنوع من الفضة هو جبل ثلجى انعكس عليه ضوء الشمس فبدا وكأنه فضى!(١٦).

غير أن الإشكال الحقيقى الذى يطرحه مثل هذا التوجه التاريخى الواقعى فى دراسة رحلة القديس **برانـدان** - فى تقديرى - هو «علاقة الواقع بالخيال» فى العمل الفنى. وقد بحث الناقد الفرنسى **جيرار جانيت** Genette هذه القضية فى كتابه المعنون «بالخيال والبيان» fiction et diction، وهو ذات الإشكال الذى لفت نظر الفيلسوف الفرنسى **بول ريكور** - ولكن من زاوية أخرى - حين وازن بين علم التاريخ والقص الأدبى فى كتابه الزمن والقص Temps et récit، فى هذا الصدد نلاحظ أن كل خيال له مرجعية ما من الواقع. «غير أن الكتابات الواقعية ممثلة فى السجلات أو المذكرات تمنحنا شكلاً واحداً من أشكال الواقع فى حين أن الخيال الأدبى يحاول معانقة الحقيقة كوحدة، فإذا كان الواقع «واحداً» أو بالأحرى «طرف واحد مفرد»، فالحقيقة «وحدة» أو بالأحرى «كل موحد» Si la réalité est "Une"; la vérité est "un Tout"، بعبارة أخرى الخطاب القصصى فى العمل الأدبى كما يرى جانيت يكشف عن رسالة ويقدم حقيقة ما، حقيقة لا توجد فى التفاصيل الدقيقة، ولا فيما بين هذه التفاصيل، ولكنها حقيقة كامنة فى، ومن خلال، وفيما وراء هذه التفاصيل. فليس هناك إلا الأدب وحده خطاباً مالكًا لهذه الطاقة التى تعيد تنظيم وتوحيد العالم بما يعطينا الوهم بمناهزة حقيقته الكلية(فالتاريخ يحلل، يصنف ويضع التفاصيل ليشرح «الواقع»، أما االفن فهو يعيد تركيب العالم وتوحيده ليفهم «حقيقته» الكلية) ويرى **ريكور** أن الفن ليس مجرد مبالغة فى سرد التاريخ للواقع، ولكن ثمة تداخل بين الفن والتاريخ، فالتاريخ يستخدم الخيال لإعادة تركيب الوقائع التاريخية، والفن يستخدم الخيال للغرض نفسه، ولكن التاريخ يدعى أن ما يركبه هو الحقيقة، أما الفن فيعطى تفسيراً فنياً للحدث يجعله يتراوح بين الخيال والواقع، وبذلك يحتفظ الفن بغموضه وميزته كعمل مفتوح وطاقة قادرة على إجمال القيم المجردة الكامنة وراء التغير الاجتماعى أكثر مما يستطيع ذلك التاريخ[١٧]. بهذا المفهوم تبدو الحقيقة الأدبية التى يقدمها لنا نص **برانـدان** أكثر ثراء مما قد يومئ إليه النص من عناصر واقعية ستظل موضع الشك ما لم يكن لدينا الحجة التاريخية الدامغة لصدقها. كما أن هذه الوقائع اختلطت فى كل الأحوال بالخيال الأدبى وفقدت الكثير من مصداقيتها لتصبح كلاً موحداً يرمز لمعانٍ وقيم لا نهائية خاصة برحلة الإنسان فى الحياة من آماله وحتى منتهى جهوده.

٦ - النسخ المختلفة للرحلة:

من المفترض أن النسخة الأولى لرحلة القديس **برانـدان** كتبت باللغة السلتية التى كانت منتشرة فى عصره، ولكننا لا نملك شيئًا من هذه النسخة المفترضة. وترجع أقدم نسخة للنص إلى القرن العاشر الميلادى وهى مكتوبة باللغة اللاتينية، وعلى هذه النسخة اعتمد القديس بونوا (بنديت) فى إعادة كتابة الرحلة فى صورة ملحمة شعرية فى القرن الثانى عشر الميلادى، وعن نسخة **بنديت** ترجمت الرحلة إلى مختلف اللغات الأوروبية.

لابد أن يكون هناك لرحلة القديس **برانـدان** نسخة أصلية ضائعة لا نستطيع أن نحدد تاريخها ومنها استُلهِمَت معظم نسخ النص التى وصلت إلينا. ومن الممكن أيضًا أن يكون النص الشفاهى الأصلى قد انتقل عبر الرواية حتى القرن العاشر الذى نسخ فيه باللغة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللاتينية. على أية حال فالنسخ التى وجدت للنص والتى بلغت المائة نسخة يختلف بعضها عن بعض بحيث يصعب تحديد النص الأصلى من خلالها. وبذلك يصدق على نص رحلة القديس **براندان** ما يجرى على معظم نصوص الأدب الأخروى فى العصور الوسطى «فهى تفرض علينا تحدى استحالة تعيين نص أول أو نص أصلى، وذلك لتعقد عملية نقل الرواية وتعدد الروايات، وتعدد مصادر النص، وتعدد نسخه واختلافها، وكثرة الإيجازات المقدمة له، والتعديلات المدخلة عليه، وتطور الصياغات المتعددة له، أى كل ما يشكل شروط تطور النص وتحولاته على مر القرون»[١٨]. وعلى هذا نستطيع رد التغييرات فى نسخ رحلة القديس **براندان** إلى عوامل عدة منها:

أولاً: أن النص الشفاهى يخضع بالضرورة لتغييرات وتأويلات لمعناه من قبل السامع له، والراوى عنه. ذلك أن طبيعة النص الشفاهى تجعل الراوى مشاركًا للمؤلف فى ملكية النص التى تقع فى حيازة الذاكرة.

ثانيًا: أن النساخ قد أضافوا وجملوا الرحلة البحرية **لبراندان** لأغراض تعليمية دينية، أو لأغراض التبشير، بل ولأغراض حربية أيضًا: فمما يلفت النظر فى نسخة المتحف البريطانى المنسوبة إلى **بنديت** والتى كتبت بأمر من الملكة **أليس** زوجة الملك **هنرى** أنها كتبت فى الحقبة التى منع فيها ترجمة الكتاب المقدس فى كثير من بلدان أوروبا إلى اللغات العامية، التى كانت تتحدث بها هذه البلاد. وأنها كتبت فى ١١٢١ تقريبًا أى فى غمار الحروب الصليبية التى بدأت فى ١٠٩٦، وانتهت بحملة لويس التاسع عام ١٢٧٠، وتبدأ الرواية بعبارات تؤكد علو شأن الدين المسيحى والقدرة العسكرية للملك **هنرى**» «تحية إلى السيدة الملكة **أيليس** Aélis - التى بفضلها سوف يعلو شأن الدين المسيحى، وسوف تتأكد العدالة فى هذا العالم الدانى، والتى بها سوف يوضع حدٌ للعديد من الحروب، وذلك بموجب القدرة العسكرية للملك **هنرى** ومستشاريه الحكماء - الذين تجزلين لهم العطاء - تحية من المبعوث **دون بونوا** DON BE-NOLT الذى يحييكم ألف ألف مرة. لقد قام بالمهمة التى كلفتموه بها، والتزم بها قدر طاقته، وسجل كتابة باللغة العامية، كما أمرتموه حكاية الأب **براندان** Bran-dan»[١٩].

من النص السابق ووفق السياق التاريخى لهذه النسخة أظن أنه كان مقدرًا لهذه النسخة أن تقوم بالدور الذى يقوم به الكتاب المقدس فى حفز الجنود للحرب فى سبيل عالم آخر تنتصر فيه المسيحية فى حروبها الصليبية، ويزدوج فيه الحج الروحى للجنة بالحج إلى بيت المقدس.

ثالثًا: النسخة الشفاهية تتسم بقدرتها على التناص مع مقولات شفاهية أخرى فالنسخ فى مجملها تشكل تتمة لتراث شفاهى طويل أُثرِىَ بكثير من التفصيلات والعناصر الجديدة على مر القرون، فهى دون أن تفقد الموضوع الرئيسى قد أدخلت الكثير من تفصيلات الرحلة الأيرلندية وكشوفاتها البحرية على مر القرون. ويقول **كرستون** فى هذا الصدد: «إننى كبحار أعتقد أن «نص المغامرات» المنسوب **لبراندان** يشكل مجموع الرحلات البحرية العديدة والمتنوعة على مر القرون فى الحقبة التى سبقت كتابة النسخة اللاتينية فى القرن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العاشر الميلادى، أى الرحلات التى قام بها السلتيون من الدنيويين أو الرهبان، والتى كانت تتجاوب وحاجات الجذب لاتباع الدين المسيحى، وقد نسبت هذه الرحلات على اختلافها ككتلة واحدة إلى الراهب الأيرلندى **براندان**، فتم تقديمه كنموذج أمثل للمسيحى **الأيرلندى**. وعلى هذا فإن القديس **براندان** الذى أبحر هو أيضًا مثله مثل السلتيين فى المحيط الكبير والبحار الشمالية، كان يجسد كل هذه الإنجازات البحرية السلتية، ومن ثم اعتبر النموذج الأمثل للبحار الغربى فى بلاد الشمال، كما اعتبر أبًا روحيًا لكل رجال البحر السلتى(٢٠).

وأخيرًا تدلنا عناوين النسخ على اختلاف الأغراض المرجوة منها على مر العصور، ومن ثم على تغير واختلاف نصوصها(٢١).

- فنلاحظ مثلاً أن عنوان الرحلة فى النسخة الأولى اللاتينية هو «االرحلة البحرية للقديس **براندان**» Navigatio Sancti Brendani، وهو ما يبين عن إرادة تمييزها كرحلة بحرية.

- فى حين أن نسخة المتحف البريطانى التى قدم لها F.Michel ميشيل فى باريس عام ١٨٧٨ كانت بعنوان «الرحلات العجيبة للقديس **براندان** بحثًا عن الجنة الأرضية» Les voyages merveilleux de Saint Brandan á la reche rche du paradis terrestre، والتركيز هنا على ما فى الرحلة من عجب، ومن مزاوجة بين الأخرويات الدينية والوصول الحتمى للجنة الأرضية بكل ما يحيل إليه اللفظ من تحققات لهذه الجنة فى الدنيا، على الأرض فى مكان ما - أما عنوان النسخة التى قدمها **كرستون** «يوميات سفينة القديس **براندان** بحثًا عن الجنة» Journal de bord de Saint Brandan œa la rechér che du paradis فهى تومئ إلى توجه واقعى فى النظر إلى الرحلة بوصفها تسجيلاً لكشف بحرى قد أنجزه **براندان** بالفعل منذ القرن السادس الميلادى، لكن هذا العنوان يجرد الجنة التى يبحث عنها **براندان** من طابعها الأرضى، إذ يستعمل لفظ الجنة على إطلاقه وبدون إضافته إلى الأرض كما هو الحال فى نسخة المتحف البريطانى. وذلك أن تسجيل الرحلة يجعل هذه الجنة أمرًا واقعًا بالفعل، ولا حاجة لنا للإشارة إلى أنها أرضية.

وهناك نسخة أخرى مترجمة عن نسخة المتحف البريطانى السابقة الذكر، بإشراف **بول زومسور** Paul Zumthor، صدرت فى باريس عام ١٩٨٤ وتحمل العنوان الآتى: «رحلة القديس **براندان**» Le Voyage de Saint Brandan، وهو ما يحفظ للرحلة طابعًا تجريديًا يسمح بعدة تأويلات لمعانى الرحلة.

٧ - مصادر رحلة براندان:

إن الإنجيل والثقافة السلتية لم تكن المصادر الوحيدة لرحلة القديس **براندان**، فقداعتمدت الرحلة على مصادر أخرى من الأدب الأخروى العالمى، مثل اعتمادها على سفر أخنوخ فى اليهودية وعلى رؤيا **القديس بولس** فى القرن الثالث الميلادى، والأوديسة اليونانية، ورحلة الملك المتوفى فى مركب الشمس المصرية، فقد كانت هذه االنصوص معروفة ومتداولة فى أوروبا فى بدايات العصور الوسطى. «غير أن الكتاب فى العصور الوسطى لم يكونوا معنيين بتعيين المصادر التى يأخذون عنها، فقد

تشكل لديهم رصيد كاف من هذه الموتيفات الأخروية سمح لهم بصياغة مبدعاتهم فى الأدب الأخروى دون الإشارة المباشرة لهذه المصادر»(٢٢).

كما أننا لا نستبعد تأثر الرحلة بمصادر عربية إسلامية خاصة إذا ما كنا نعتمد على نسخة المتحف البريطانى التى ترجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى، والتى زيدت بتفصيلات من قبل رواة متأخرين عن عصر **برانـدان**، فى حقبة نعرف فيها تواصل الشرق بالغرب من خلال الحروب الصليبية.

وتعد رحلة **تميم الدارى** من أقدم هذه الرحلات التى يمكن أن نجد بينها وبين رحلة القديس برانـدان تشابهًا، وهذه الرحلة كانت حديثًا نبويًا ثم تحولت إلى قصة شعبية سجلها **المقريزى** فى كتابه «ضوء السارى فى خبر تميم الدارى»، مستندًا إلى هذا الحديث النبوى الذى يحكى فيه رسول الله صلى الله عليه وسلم لمن كان معه فى المسجد قصة **تميم الدارى** (ت عام ٤٠هـ)، ويبدأ الحديث بقول الرسول: «**والله ما جمعتكم لرغبة ولا رهبة، ولكن جمعتكم لأن تميمًا الدارى كان رجلاً نصرانيًا، فجاء وبايع وأسلم، وحدثنى حديثًا وافق الذى كنت أحدثكم عن المسيخ الدجال. حدثنى أنه ركب سفينة بحرية...**».

والقصة تتشابه ورحلة القديس **برانـدان**، فبطلها رجل نصرانى شريف فى قومه عرف بالشجاعة وكثرة ركوب البحر، وفى رحلته هذه ركب سفينة بحرية مع ثلاثين رجلاً من لخم وخذام، وهو ما يذكرنا بصحبة القديس **برانـدان** من الرهبان. وهو يضل فى البحر هو ورجاله لمدة شهر كامل، وأساس هذه القصة كما يرى الدكتور **أحمد كمال** زكى هو وصف بعض الأماكن الطبيعية فى فلسطين، وهكذا تبدو هذه الرحلة فى اجتيازها للبحر المتوسط والمدن المطلة عليه قريبة الشبه برحلة القديس **برانـدان** فى وصفها لبعض جزر الأطلنتى.

ومن قصص الرحالة أيضًا التى انتشرت انتشارًا واسعًا فى الأدب الجغرافى رحلة **سلام الترجمان** المتوفى سنة ٢٢٧هـ إلى الأصقاع الشمالية، ورحلات **ابن فضلان** إلى بلاد البلغار والروس، وفيها يذكر **ابن فضلان** مشهدًا خاصًا بيأجوج ومأجوج اللذين يخرج لهما الله كل يوم سمكة من البحر يأكلان منها ما يكفيهما ويكفى عيالهما، فإن زادوا فى الأكل اشتكوا وجع البطن وإن قنعوا وأخذوا حاجتهم فحسب انقلبت السمكة ورجعت إلى البحر. وهذا المشهد يقترب من مشهد ثعلب الماء المُوَنّ الذى نرى فيه الثعلب قائمًا على الغذاء اليومى للقديس **بولس**.

وفى كتاب عجائب الهند **لبرزخ بن شهرايار**. يجمع الكاتب حكايات الملاحين الذين توغلوا فى المحيطين الهندى والهادى وشاهدوا عجائب منها «جزائر الحوت»، وهى جزائر لقوم توالد رجالهم ونساؤهم مع حيوانات البحر منذ قديم الدهور. وهذا المشهد يذكرنا بالجزيرة الحوت االتى يزورها **برانـدان** ورفاقه فى رحلتهم إلى الجنة.

وتحفل قصص السندباد البحرى - التى يرجع تاريخها إلى عصر **الرشيد** أى فى غضون القرن الثانى الهجرى كما ترى الدكتورة **سهير القلماوى** - بكثير من الملامح المشابهة لرحلة القديس **برانـدان**.

فهناك تطابق االعدد «سبعة» فى رحلة السندباد التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استغرقت سبع سفرات ورحلة **برانـدان** التى استغرقت سبع سنوات. كما كانت الجزر التى يزورها السندباد تضم القصور الشامخة الباهرة ذات الأسوار العالية، وهو ما نجده فى زيارات **برانـدان** ورفاقه لجزيرة القصر المهجور أو لجزيرة إيبل. وهناك مشاهد تكاد تتطابق تمامًا بين رحلة السندباد ورحلة القديس **برانـدان**، خاصة فى مشهد الجزيرة الحوت فى الحكاية الأولى من حكايات السندباد:

«وسرنا فى البحر مدة أيام وليال وقد مررنا بجزيرة بعد جزيرة ومن بحر إلى بحر.. إلى أن وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة فأرسى بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة، وعملوا لهم كوانين، وأوقدوا فيها النار، وإختلفت أشغالهم فمنهم من صار يطبخ، ومنهم من صار يغسل، ومنهم من صار يتفرج. وكنت أنا من جملة المتفرجين فى جوانب الجزيرة، وقد اجتمع الركاب على أكل وشرب ولهو ولعب. فبينما نحن على تلك الحالة، وإذا بصاحب المركب واقف على جانبها وصاح بأعلى صوته ياركاب السلامة أسرعوا واطلعوا إلى المركب، وبادروا إلى الطلوع، واتركوا أسبابكم.. وفوزوا بسلامة أرواحكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التى أنتم عليها ما هى جزيرة وإنما هى سمكة كبيرة رست فى وسط البحر، فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت، وفى هذا الوقت تنزل بكم فى البحر فتغرقون جميعًا... ولما سمع الركاب كلام ذلك الريس بادروا بالطلوع إلى المركب، ومنهم من لم يلحقها وقد تحركت تلك الجزيرة ونزلت إلى قرار البحر بجميع من عليها وانطبق عليها البحر».

ونلاحظ فى هذا الصدد تطابق مشهد تحرك الجزيرة الحوت فى النصين، غير أن الأب **برانـدان** الذى كان واقفًا على الشاطئ مثل صاحب السفينة فى رحلة سندباد قد نجح فى إنقاذ جميع رهبانه، بل أصبحت الجزيرة الحوت فيما بعد محلاً لاحتفال الرهبان بعيد الفصح من كل عام، وفى هذا ما يشير إلى سيطرة **برانـدان** ورهبانه التامة على الطبيعة بوصفهم مصطفين من الله، أما سندباد فقد غرق ضمن من غرق، وعاود الكفاح لينجو وهو حامل لآثار جرح تجربة اللهو على ظهر الحوت: «فغرقت فى البحر مع جملة من غرق، ولكن الله أنقذنى ونجانى من الغرق ورزقنى بقصعة خشب كبيرة.. فمسكتها بيدى وركبتها من حلاوة الروح.. فمكثت على ما أنا فيه يومًا وليلة، وقد ساعدتنى الريح.. فمسكت فرعًا من شجرة عالية وتعلقت به.. وتمسكت به إلى أن طلعت إلى الجزيرة، فوجدت فى رجلى خدلاً وأثر أكل السمك.. ولم أشعر بذلك من شدة ما كنت فيه من الكرب والتعب»(٢٣).

ومع ذلك يظل لرحلة القديس **برانـدان** طابعها الأدبى المميز الذى انتفع بمختلف مصادر الرحلة فى التراث الإنسانى ليقيم ذاته كنص خاص. فزيارة **برانـدان** للجزر لم تبررها المغامرة فحسب، كما أن المسار البحرى للسفينة لم يستهدف مجرد اكتشاف الأرض الجديدة، ولكن البطولة المطلقة للقديس **برانـدان** فى هذه الرحلة الجامعة بين قدسية الراهب ومهارة البحار تمضى بالقصة فى اتجاهين يستبطن كل منهما الآخر معليًا من شأن الفرد والأرض. فرحلة **برانـدان** فى العمق هى مزاوجة بين البعد الروحى: الرغبة ثم المجاهدة، ثم المشاهدة، ثم العودة، وبين البعد المعرفى: الاستعداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتجربة والنجاح والتعليم(كما كان التغيير الذى ينشده **برانـدان** بالانتقال من عالم لآخر، هو ذلك التغيير الذى يتم من خلال اقتران الإيمان بالعمل، ويجعل الخلاص أجرا لمن يعانون التجربة ويزهدون فى متاع الدنيا ويكابدون شقاء الوصول إلى القيم الخالدة.)

ولكن هذه المعانى يتم توجيهها اتجاها مغايرا تماما فى النسخة التى كتبت بناء على طلب الملكة **أليس**، فوفق الافتتاحية الجديدة المضافة للرحلة تصبح حركة القراءة للنص فى مجمله موجهة وجهة جديدة، لن تصبح فيها الرحلة الدينية مقترنة بالحركة المعرفية للعالم، وإنما بالنشاط العسكرى الجماعى. فالغرض من الرحلة هذه المرة هو علو شأن الملك **هنرى** الراعى للدين المسيحى الذى سيحقق العدالة فى هذا العالم الدانى بفضل قدراته العسكرية ومستشاريه الحكماء.

«تحية إلى الملكة **أليس** التى بفضلها سوف يعلو شأن الدين المسيحى، وسوف تتأكد العدالة فى هذا العالم الدانى، والتى بها سوف يوضع حد للعديد من الحروب، وذلك بفضل القدرة العسكرية للملك **هنرى** ومستشاريه الحكماء، الذين تجزلين لهم العطاء، من المبعوث **دون بونوا** الذى يحييكم ألف ألف مرة، لقد قام بالمهمة التى كلفتموه بها والتزم بها قدر طاقته، وسجل كتابة باللغة العامية، كما أمرتموه حكاية الأب **برانـدان**... هذا القديس الإلهى... كان يعرف ما يقوله الكتاب المقدس «إن الذى يفر من مسرات هذا العالم سوف يعوض فى جوار الأب الأبدى إلى الحد الذى لن يرغب - عنده - فى المزيد، هكذا زهد هذا الوارث للتاج فى الأمجاد المزيفة من أجل الأمجاد الحقيقية».

هكذا تبدو هذه المقدمة مفتاحًا لتحول الإيمان المقترن بالعمل إلى إيمان مقترن بالسلطة.. وفى حين كانت رحلة **برانـدان** توظيفًا جديدًا لرموز الرحلة للعالم الآخر بما يقدم مفهوما أبعد للجنة الروحية. تحاول الافتتاحية الموضوعة مؤخرًا على النص التوجه بالرحلة اتجاهات مضادا. فأصحاب التاج الملكى هم الذين سوف يحرسون الزهاد من أمثال **برانـدان** فى التاج الملكى، والساعون إلى السلطة هم الذين سيرعون المخلصين لله أعمالهم! والمالكون للمال سوف يجزلون العطاء للعسكريين الفارين من مسرات هذا العالم!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ - Journal de bord de Saint BRENDAN á la recherche du Paradis; Présenté et commenté par Robert-Yves CRESTON; Editions de Paris, 1957; p 9-10.

٢ - Dictionnaire d'histoire et de religion; p. 543, Dictionnaire d'histoire et de géographie, Librairie Letouzoucy; 1938; 1938; pp. 5-13.

٣ - Ie journal; p. 12.

٤ - dictionnaire d'histoire p.543.

٥ - D.D.R. OWEN; The vision of hell: Infernal joumeys in medieval french literature; Scottish academic press; Edinburgh & London; 1970; p. 22.

٦ - journal; p. 215.

٧ - Journal; p. 231; et Dictionnaire d'histoire; p. 534.

٨ - Journal; p. 1-29.

٩ - Le journal p. 218-220.

١٠ - وصراع الكنيسة السلتية مع كنيسة روما معروف، وحتى بعد هذا الصراع ظلت المزاوجة بين الثقافة السلتية والمسيحية قائمة لا شعوريًا فى العادات والتقاليد الشعبية الأيرلندية .journal; p 30-219

١١ - journal; p. 15.

١٢ - journal; p 220:223.

١٣ - Own, the vision; p.25.

١٤ - Le journal; p 112:150 et p. 230 - 245.

١٥ - Le journal; p. 138 - 166 - 237.

١٦ - Le voyage de SAINT BRANDAN; par BENEDEEIT; texte et traduction de lan SHORT; Paris; Union général d'Editions 1984, p 138 - 139.

١٧ - انظر.

Mona Tolba; Le voyage dtbn Fattuma; de Naguib Mahfouz; Mémoire de D.E.A; Université, de la Nouvelle Sorbonne Paris III; Session 1993 - 1994; Tome II; p. 92 - 93 G. Genette; Fiction et diction; Paris; Seuil; 1991; p. 191. p.Ricoeur; Temps et récit; Paris; Seuil; 1983; tome I;

١٨ - P 17 et 315; tome II; p 72 - Claude KAPPLER et collaborateurs; Apocalypses et voyages p. 243. dans l'au-delá; Paris; Cerf; 1987.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩ - انظر ترجمة النص فى هذا البحث ص

٢٠ - Journal; p 24.

٢١ - والنسخ الثلاث هى:

* - Les voyages merv eilleux de SAINT BRADAN á la recherche du paradis terrestre: Légende en vers du XIIsié cle; Publié D'aprés le manuscrit du Musée Britanique; Introduction par Francisque - Michel A Claudin Ed; Paris; 1877.

* - Le voyage de SAINT BRANDAN; par BENEDEIT; texte et traduction de lan SHORT; IN troduction et notes de Brian Merrilees; publié avec le concours du centre national des lettres; Paris; Union général dEditions, 1984.

* - Journal de bord de Saint BRENDAN á la recherche du paradis; présenté et commenté par Robert-Yves CRESTON; Editions de paris, 1957; p. 290.

٢٢ - Apocalypses; p. 410 - 411.

وانظر ايضًا فى مصادر الرحلة .Owen, the vision; p XI

٢٣ - انظر:

د. أحمد كمال زكى، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، مطبعة الشباب، ١٩٧٥، ص ٢٨٠ وما بعدها.

د. عزة الغنام، الفن القصصى العربى القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص ١٧٢ إلى ص ١٩١.

تدهيوز

شاعر البلاط الملكى الإنجليزى ورحلته الصوفية

ARCHIVE

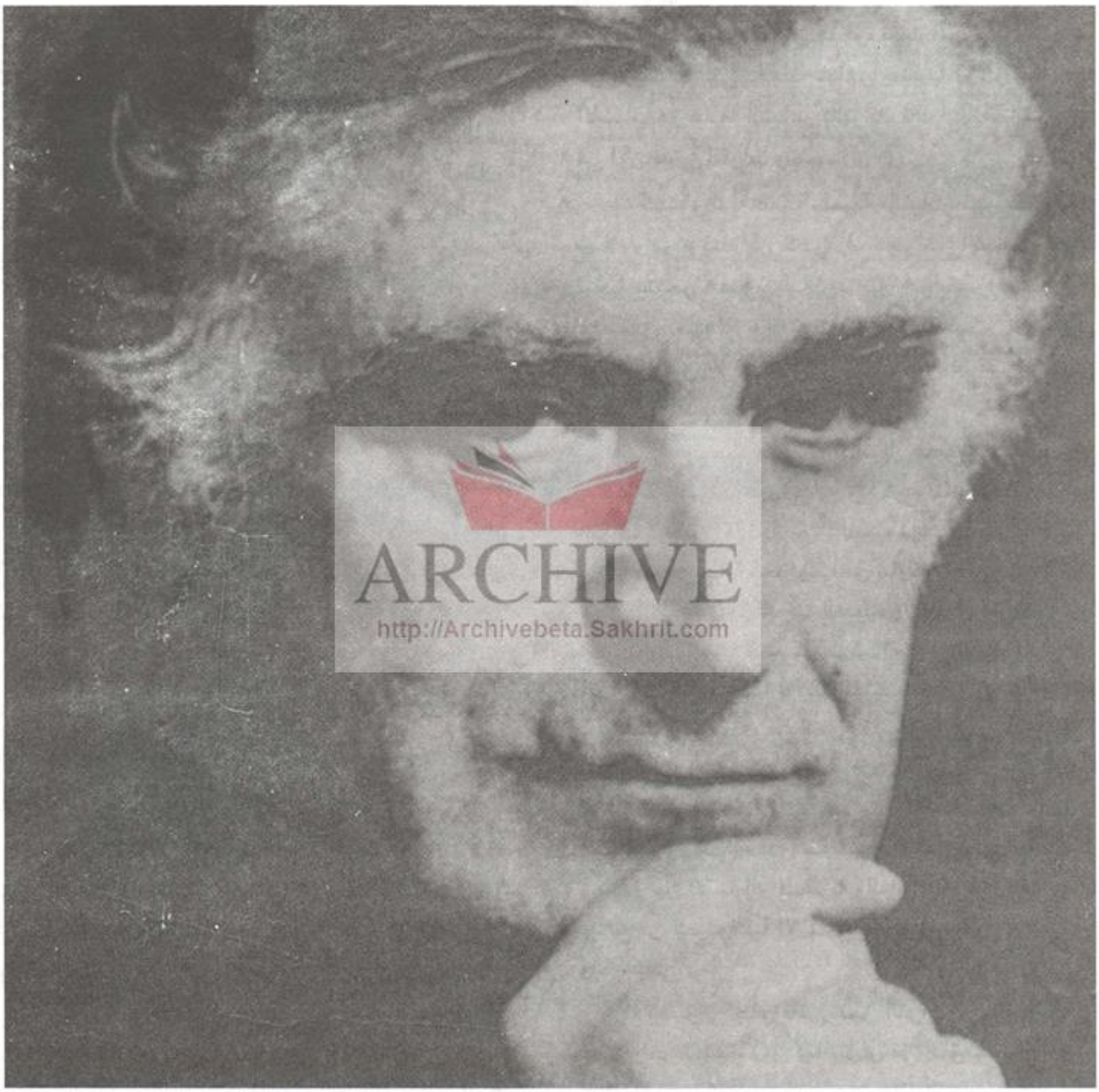
رآه النقاد الغربيون شاعر العنف والدم، اتهموه بالسادية ومعاداة الإنسان، لأن أعماله الأولى لا يكاد العنصر الإنسانى يظهر فيها إلا نادراً، وعندما يظهر فهو هش ومتكبر، وغبى وجبان، هاجمه كثيرون وتحمس له كثيرون، ولكن لم يستطع أحد تجاهل هذا الصوت الغريب القادم من قلب الأحراش، رغم نشأته فى برارى يوركشير بانجلترا. وعلى الرغم من أن تضارب الآراء حوله قد يثير الدهشة، إلا أنه أيضا يؤكد أنه ليس بشاعر عادى. هو ليس شاعر المدن الذى يتحدث عن مشاكل الحب والعمل وهو يدخن سجائره الفاخرة أمام شاشة التليفزيون.

تيدهيوز هو شاعر الطريق الصعب. هو شاعر الغضب والتمرد وتحطيم ملل المألوف. لقد وقف غاضبا، ليس فقط فى وجه مجتمعه الإنجليزى، ولكنه وقف أمام العالم الغربى بأسره، وقال لهم جميعا: «لا». لا للرأسمالية والبروتستنتاية فى إنجلترا المحافظة. لا لاغتصاب الطبيعة وتدنيسها فى كل لحظة. لا لأسلوب حياة «حضارى» يقمع ذات الإنسان الأصيلة المرتبطة فطريا بعالم الطبيعة والحيوان. لا لعالمكم الزائف الهش الخادع الواهم.

كانت «لا» **تدهيوز** وحلاً وطيناً أغرق فيه الإنسان. كانت قشرة بيض (هى رأس الإنسان) سحقها بقدميه. كانت دلو دماء ألقاه فى وجه المجتمع المتأنق.

كانت «لا» **تدهيوز** أساطير من مصر وفارس. كانت تجارب الكيميائيين القدماء وحكايات متصوفة الإسلام. كانت نداءً جاءه من عالم الروح، نداء لا يلبيه إلا القلة، وقد كان هو واحداً منهم.

كان يعرف أن التمرد ليس كافيا، لابد من إيجاد البديل، حتى وإن كان على مستواه الفردى، باعتباره


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تدهيوز

إنساناً رفض أن يغرق حتى أذنيه فى مستنقع حضارة تتشكك فى وجود ما وراء الطبيعة.

تدهيوز ليس شاعر العنف والدم، **تدهيوز** هو الذى قال عن متصوفة الإسلام أنهم أعظم مجتمع من العقلاء وجد فى التاريخ، فسار على دربهم يمزق أشلاء الوهم ويبحث عن وجه الحقيقة المطلق، عن الروح، عن الله.

إن بحثى فى شعر **تدهيوز**، هو تحد لحضارة لاتمتلك ما تملكه حضارات الشرق العريقة، التى لاتزال دماؤها تجرى فى عروق أبنائها، رغم ما يتردد عن «تخلفهم» عن ركب الحضارة، حضارتهم هم ولا شك. وهو أيضا بهجة وفرحة واحتفاء بنجاح **هيوز** فى مهمته، رغم صعوبات الطريق وآلامه، وبنجاحى أن أمشى معه الطريق نفسه، فإنى أستكشفه ويستكشفنى، ويضعنى على أول طريق المعرفة، ولا يتركنى.

ولا ينفى رأيى هذا أن **هيوز** قد نال حقه من التقدير من مجتمعه، فبالرغم من الهجوم عليه، إلا أنه قد اختير شاعراً للبلاط الملكى منذ عام ١٩٨٤؛ حتى وفاته الشهر الماضى.

ويعبّر الأستاذ **كيث ساجار** Keith Sagar ناقده الكبير، وأعظم المتحمسين له، فى كتابه فن **تدهيوز** The Art of Ted Hughes عن إعجابه بالأعمال الباكرة **لهيوز**. ولقد تحول هذا الإعجاب شيئاً فشيئاً إلى حماس وإلى إيمان بأن **هيوز** هو الوارث الحقيقى للشعراء الإنجليز العظام فى النصف الأول من القرن العشرين: **ييتس** Yeats **ولورانس** Lawrence **وإليوت** Eliot»[1]

مثل هذه الوجهة من النظر، تحث المرء على البحث عن الأسباب التى «جعلته شاعراً عظيماً (٢) وأحد هذه الأسباب هو علاقة الشاعر بالتراث، تلك العلاقة التى هى فى الآن نفسه اقتراب وانفصال.

إن **هيوز** لديه علاقة حميمة بالتراث، فهو ينهل منه نهلاً، ويبرز ذلك من مجرد استعراض الأسماء التى ترتبط بشعر **هيوز** الباكر - مثل **هوبكنز** Hopkins **وييتس** Yeats **وإليوت** Eliot **وبكيت** Beckett **وڤاسكو بوبا**(٣)، Vasco Popa، إلى جانب تأثيرات أوغل فى القدم.

إن هذا وحده، يوحى «بانفصال **هيوز** عن المجرى الأساسى للتراث الغربى»[1] ويشرح لنا **ساجار** بأن التراث الشعرى الإنجليزى بالنسبة **لهيوز**، كان «بسبب تراثه الجم، بمثابة أخطبوط أموى، وكان على **هيوز** أن يحاول التخلص من أذرعه العديدة»[2]. ولا يعنى هذا أن **هيوز** عزم على قطع كل الوشائج التى تربطه بالتراث (وما أحسب أن هذا بالأمر المستطاع) بل إن ما فعله هيوز إنما هو بحث عن التنوع فى المادة، وعن مزيد من الحرية فى التعبير (هارباً بذلك من القوالب الجاهزة للتراث). وهذا هو بالتحديد ما وقع عليه فى الآداب الشرقية والقديمة، فدراسة شعر **هيوز** تكشف عن مصادر من الأساطير المصرية والفارسية والإغريقية وعن منابع من الصوفية الإسلامية، ومن التراث البوذى والشامانى.

إنه يضرب بجذوره فى عمق التراث، وإنه لينقب فى حضارات متعددة، ومن هنا يتوغل فى آفاق جديدة، لغوية

(*) قادرة علي تسجيل ما في الأعيان وما في الأذهان بمصطلح الفلسفة الإسلامية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونفسية، ويعتقد كل من **تيرى جيفورد** Gifford ,Terry **ونيل روبرتس** Neil Roberts: «أن **تدهيوز** شاعر عظيم، تستحيل لغتنا بين يديه إلى شيء مألوف، وفى الوقت نفسه إلى شيء مختلف عن أى شيء كنا نحسبه ممكنا.. إنه ليذكرنا بأننا ما زلنا فى واقع الأمر نتكلم لغة **شكسبير**، اللغة التى تختزن فى كلماتها التى تستخدمها جهازاً قادراً على تسجيل حقيقة الأشياء وحقيقة الأحوال الباطنة»[٣](*)

ويشير هذا الاقتباس إلى قدرات **هيوز** اللغوية المتميزة، إلى جانب «الأحوال الباطنة» (أو الحقائق النفسية) التى تستطيع هذه اللغة أن تقتنصها. وهذه القدرة اللغوية (بما فيها من موهبة ابتكار الاستعارات[٤] لهى قدرة عديمة الجدوى بدون ذلك الخيال الذى يمتلكه **هيوز** يقيناً:

«ذلك الخيال الذى يتخلل أنقى ألوان الشعر، الشعر المشحون، شعر الرؤى والكشف النافذ إلى صميم الأشياء وروحها، الخيال الذى يسود ويسيطر حيث تعجز كل الضروب الأخرى لفهم الحقيقة وتتهاوى. فالكلمات، رغم أنها منضبطة إلي حد معين، مسموح لها أن تحتفظ بحياة خاصة بها، وأن تعبر عن أمور أبعد مما يعرفه الشاعر على مستوى الوعى والشعور»[٥].

إن الخيال واللغة، لهما الأداتان اللتان يستخدمهما **هيوز** للنفاذ لا إلا العالم غير الإنسانى فحسب، بل إلى العالم الروحى للبشر كذلك.. ويلاحظ **ساجار** أن أشعار **هيوز** الأخيرة إنما هى منابع لقوى نفسية وروحية عظيمة، إذا نحن استطعنا أن نستحلبها»[٦].

وهنا يتجلى عامل بالغ الأهمية فى فهم شعر **تدهيوز**، ألا وهو الدور الذى يستطيع الشاعر أن يلعبه فى علاج الداء العضال[٧] لحضارته. وفيما يخص **هيوز**، فإن العلاج يأتى بعد سلسلة من المجابهات مع القوى الغامضة المحفوفة بالأسرار، للطبيعة وللنفس الإنسانية.

ولقد يكون **هيوز** بحق هو «الوريث الأصيل» للشعراء الإنجليز العظام، مثل **بليك** BLAKE، **ووردزورث** WORDSWORTH **ولورانس** LAWRENCE **وإليوت** ELIOT، بسبب علاقته الوثيقة بالتراث، وخياله الخصب، ولغته البليغة، وعمق بصيرته إزاء الروح الإنسانى..

ومع ذلك، فإن الحقيقة التى تجاهلها نقاد **هيوز** هى أنه وريث هؤلاء الشعراء بحكم مشاركتهم الاهتمام بما هو إلهى فمثلما كان **ووردزورث** Wordsauarth يرى التجلى الإلهى فى حبة رمل/ والسموات فى زهرة برية[٨] فكذلك يرى هيوز الروح الإلهى وهو يعمل خلف قوى الطبيعة، فى دواوينه الأخيرة.

إن دراسة الصورة والخيال فى شعر **هيوز**، لهى أمر هام، لكن الرأى عندى أن دراسة صوفية **هيوز** أعظم شأناً، لما تلقيه من أضواء جديدة على أعماله، إن مثل هذه الدراسة لتفسر لنا تلك النوازع الغامضة فى أعماله الباكرة، وإنها لتجلى لنا لحظات النشوة النابعة من الوصال فى أعماله المتأخرة. ومن ثم فإن قصدى وقت أن أخترت **تدهيوز** موضوعاً للماچستير قد انصب على دراسة الرحلة الصوفية **لهيوز**، كما تتجلى فى شعره، لأضيف بذلك سبباً يضاف إلى الأسباب التى تبرر عظمته. إن ما شجعنى على دراسة الصوفية فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر **هيوز**، هو أن قلة قليلة من نقاده قد اقتربت من هذا الجانب وإن لم يكن أحد منهم نظر إليه على أنه صوفى. فعلى سبيل المثال يقيم **مايكل سويتنج** Michael sweeting علاقة بين الشامان **وهيوز** فى مقاله **هيوز** والشامانية Hughes and Shamanism. ويتناول **ليونارد اسكيجاى** Leonard scigai فى كتابه شعر **تدهيوز**: الصورة والخيال، الطبيعة الصوفية فى ديوان **هيوز** River - (نهر) (١٩٨٣)، لكنه لا يبرز الاتساق والتواصل للمنزع الصوفى الذى يسرى فى شعر **هيوز**، وخلافاً لهذين الناقدين فإن أحداً لم ير علاقة **هيوز** بالصوفية، وقبل أن نحاول تحليل الرؤية الصوفية عند **هيوز**، فإنه يجب أن نحدد مصطلح «الصوفية» وأن نرى بأى معنى سوف نستعمله فى هذا المبحث.

ورغم الحقيقة القائلة بأن الصوفية The Mystics على ما يبدو، «يتفاهمون ويتفقون فيما بينهم - كحد أدنى - على حقيقة تجاربهم وواقعيتها، إن لم يكن على تفاصيل هذه التجارب»[١٢] إلا أن الدارسين والعلماء لا يتفقون على تقييم واحد، ولا حتى على تعريف لهذا المصطلح. ولما كانت التجربة الصوفية شديدة الخصوصية ويصعب البرهنة عليها أو حتى وصفها، فإن الصوفى (The Mystic) يشعر كأنما يحاول شرح تجربة الإبصار لمن وُلِدَ أعمى[١٣] ولذا فإن البعض من الناس يكذّبونه، ويجنح العلماء، مثلهم مثل عامة الناس فى الأغلب الأعم، إلى الشك فيه!

ويعرض **إف. سى. هابولد** F.C.Happold فى كتابه (الصوفية: دراسة ومنتخبات من الأدب الصوفى) بعض الآراء الخاطئة عن الصوفية. «إنها ببساطة فى نظر البعض مجرد نمط من التفكير المشوش غير العقلانى. وهى مرتبطة فى أذهان العامة بالروحانية والجلاء البصرى والتنويم المغناطيسى، بل بالنزعات الغيبية والسحر، وبالأحوال والمصادفات النفسية الغامضة، التى يرجع بعضها إلى النوراستينيا Neurasthenia (الوهن النفسى) وغيرها من الحالات المرضية[١٤].

وإذا ما نحينا جانباً هذه الآراء الخاطئة وجب علينا النظر فى أصل الكلمة: فكلمة (Mystic) يرجع أصلها إلى الأسرار الإغريقية، فالميستيك هو الشخص الذى تلقى هذه الأسرار وحصل عن طريقها على معرفة مستورة بالأمور الإلهية المقدسة، فكأنه قد أعيدت ولادته فى الأبدية، فقد كان قصده هو الانطلاق من عالم التاريخ والزمان للدخول إلى الخلود والأبدية[١٥] وإذا ما دققنا النظر فى (الميستيك) وجدنا أنه الشخص الذى: « يعى الما وراء، الشخص الذى لديه شعور بشىء ما ليس من العالم الخارجى المرئى للظواهر المادية، وإن كان هذا الشىء ملتحما به، الشخص الذى يعى أن هناك شيئًاماغير منظور، قائما، ومهيمنا على ما هو منظور» [١٦].

وليس الوعى بالماوراء هو وحده الذى يميز الصوفى ، بل «هناك كذلك الحافز الذى يحفزه إلى البحث عن الحقيقة العليا، عن ذلك المركب النهائى الذى تنصهر فيه كل الحقائق الجزئية» [١٧].

ولا تقتصر كلمة الصوفى على تلك الفئة القليلة التى تنعم بتجربة التنوير الفعلى، أو تلك الصفوة الذين يكون حالهم مع الله هو حال الجمع أوالوصال، ذلك لأن:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك مدى عريضا من التجربة الروحية والذوقية، له نفس خصائص حال الجمع أو الوصال مع الله، وينبثق من المنبع نفسه . وهناك الكثيرون الذين تفاجئهم سوانح من الإدراك الحدسى (كأنما هى اللوائح أو اللوامع أو البواده أو البوارق بلغة الصوفية المسلمين)، وتكون خاطفة سريعة الزوال، لكنها عميقة المغزى لأنها إشراقات تكشف لهم عن جوانب جديدة من جوانب الحقيقة (١٨)

ويدعم محمد الشاعر فى رسالته للدكتوراه عن صوفية الشاعرة **كاثلين رين** وجهة نظر **إف. سى. هابولد** F.C Happold بالمثال التالى:

لم يكن السير **فيليب سيدنى** philip Sidney صوفياً، ومع ذلك فمن الممكن أن تضفى عليه هذه الصفة، لا لمجرد أنه ضمن مختاراته من منتخبات الشعر، كثيراً من الأشعار الدينية، كمزامير داود الأربعة والثلاثين، بل لأنه فى الأساس يجيد التعبير عن حب الله بصورة بالغة الكمال والإخلاص، كأى شاعر صوفى لامع(١٩).

وإذا ما حاولنا أن نضع للصوفية تعريفا فإننا نستطيع ذلك من عدة زوايا. فلو أننا اتخذنا موقفاً لاهوتياً ثيولوجيا، لقلنا ان الفلسفة الدينية الصوفية هى «حكمة تجريبية»، وإنها إبحار الروح باتجاه الله على سفينة الحب(٢٠) وإذا نظرنا إليها من زاوية علم النفس، فإن الصوفية (طبقاً**لڤون هارتمان** Von Hartmann): «هى تعبئة الوعى بمحتوى (سواء كان هذا المحتوى شعوراً أو فكراً أو رغبة) وهى انبثاق عفوى لا إرادى لهذا المحتوى نفسه من اللاوعى»(٢١).

وبعض التعريفات تشير إلى أهمية الشعور أو الإحساس (أو الذوق بمصطلح الصوفية المسلمين) فى التجربة الصوفية. ويعتقد «**جوته**» Goethe أن الصوفية هى «عقلنة القلب وجدل المشاعر»(٢٢) وفى مقابل ذلك نجد النهج الذى يركز على الجانب الإدراكى أو المعرفى فى الصوفية، فيقول لاسون Lasson: «إن جوهر الصوفية هو التأكيد على الحدس الذى يتجاوز المقولات الزمانية للفهم القائم على العقل النظرى. إن المذهب العقلانى لا يستطيع أن يوصلنا إلى جوهر الأشياء، ومن ثم فإننا نحتاج إلى رؤية فكرية»(٢٣).

أما **إيڤلين أندرهيل** Evelyn Underhill، فلا تنظر إلى الصوفية من منظور لاهوتى أو نفسى أو من حيث طبيعة التجربة. إن تعريفها للصوفية يذهب إلى ما هو أبعد، إذ يمس صميم التجارب الصوفية. وأعنى على التحديد ذلك النزوع إلى الاتحاد مع الحقيقة المطلقة Ultimate Truth الذى يسعى إليه الصوفى تقول أندرهيل. «الصوفية هى فن التوحد مع الحقيقة. والصوفى هو الإنسان الذى أدرك هذا التوحد أو هو من يسعى إليه ويؤمن بإمكانية تحققه»(٢٤).

ويزودنا الأستاذ **إيه ستث** A.seth بتعريف مماثل إذ يقول عن الصوفية أنها:

«تظهر فى علاقة مع سعى العقل الإنسانى من أجل إدراك الحقيقة الإلهية أو الحقيقة النهائية للأشياء، أو الاستمتاع بنعمة التواصل الفعلى مع الموجودالأسمى»(٢٥)وبالمثل، فإن **بفيلدرر** Pfleiderer **وآربرى** Arberry يعتقدان أن الهدف الأساسى للصوفية هو التوحد مع الموجود الأسمى. ويؤمن **بفليدرر** بأن الصوفية هى «الشعور المباشر بوحدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النفس مع الله»[٢٦]. ويضع **آربرى** للصوفية تعريفا فى كتابه: «الصوفية: دراسة عن الصوفية المسلمين) فيقول بأنها: الظاهرة المستمرة الثابتة من اشتياق الروح الإنسانية إلى الاتصال الشخصى بالله»[٢٧].

وعلى ما فى هذه التعريفات للتصوف من تباين، قد يبدو فى النظرة الأولى؛ إلا أنها جميعا تتجه إلى الشىء نفسه، ولا يرجع هذا التباين إلى تباين التجربة الصوفية ذاتها، بل هو راجع إلى تباين الطبائع ووجهات النظر لأولئك الذين يضعون هذه التعاريف. إن فكرة الطبيعة المتشابهة، بل المتطابقة للتجربة الصوفية - سواء كانت مسيحية أو مسلمة أو بوذية أو هندية أو أفلاطونية محدثة، أو غير ذلك، ليعبر عنها تعبيراً بليغاً الشاعر الصوفى الفارسى **جلال الدين الرومى** فى قصيدته «النور الحقيقى الواحد» التى تقول:

أتى بعض الهندوس بفيل وأسكنوه حظيرة مظلمة.

ولما كانت رؤيته بالعين غير ممكنة، فقد راح كل إنسان يتلمسه براحة يده.

لمست يد أحدهم خرطومه فقال «هذا الحيوان يشبه أنبوب مياه».

وآخر لمس أذنه فقال «هذا المخلوق شبيه بالمروحة».

وآخر تحسس رجله فوصف الفيل قائلاً «إنه يشبه أحد الأعمدة».

وأما الذى تحسس ظهره فقال «حقا إن هذا الكائن يشبه عرشاً»

فلو أن كل واحد منهم أمسك بشمعة مضيئة، لما كان هناك تعارض بين أقوالهم(٢٨).

لقد بدأ **هيوز** رحلة تعمقت مع مر السنين. فى البداية تتجمع دواوينه حول بعض التيمات، ثم تأخذ فى التبلور مشيرة إلى مراحل محددة من تطوره، ولكنها لا تنطق أبداً بالقصة كاملة(٢٩). وما كنت أهدف إليه من بحثى هو ترتيب أجزاء اللغز وإيجاد «القصة كاملة» أو بالأحرى الرسالة الخاصة فى أعمال **هيوز**.

إن كل رحلة صوفية تحوى مراحل معينة تختلف من حضارة إلى أخرى، ومن ديانة إلى أخرى، ومن متصوف إلى آخر. فالمقامات الصوفية الإسلامية مثلاً ليست مثل مراحل الرحلة الصوفية فى المسيحية أو الهندوسية أو البوذية، كما أنها ليست متماثلة حتى بين المتصوفة أنفسهم. ولكن بالرغم من الفردية بينهم، يشترك المتصوفة فى الهدف نفسه، وهو الوصول إلى النور الأعلى والتوحد معه. إلى الله ومع الله، إلى «الجمعية» أو «المَعيَّة» كما فى المصطلح الصوفى الإسلامى:

«التصوف، الذهاب إلى ما وراء الدين، يهدف إلى توحد حميم مع الله، إلى اختراق الله للروح.»[٣٠].

ولكن اختلاف شكل المراحل الصوفية لا ينفى وجود تشابهات. لذا فإن رؤية رحلة **هيوز** الصوفية فى ضوء الشامانية (التى أظهر اهتماما وإعجابا بها فى عرضه لكتاب **ميرسيا إلياد**: الشامانية)، سوف يساعد قراء **هيوز** على رؤية اتساق رحلته وهدفها. وارتباط **هيوز**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالشامانية لا ينبع فقط من أنهاذات طبيعة (٣١)عالمية، وليس أيضا لأنه أظهر اهتماما بها، ولكن الأهم من ذلك هو أن مراحل رحلة **هيوز** الصوفية (التى تظهر فى أشعاره من: الصقر تحت المطر ١٩٥٧، وحتى «مشاهدة الذئب» ١٩٨٩) تتماثل تماماً مع رحلة الشامان التى تظهر فى أغنيته)(٣٢).

وبالرغم من الاختلافات القائمة بين الطرق الشامانية فى أرجاء العالم المختلفة، فإن الأساسيات واضحة(٣٣) ويقدم **هيوز** نفسه تفسيرا لمعنى الشامانية فى عرضه لكتاب **ميرسيا إلياد** الشامانية:

أساساً هى الإجراءات والممارسات التى تهدف إلى أن يصبح الشخص طبيباً - ساحراً witch-doctor رجل طب فى المجتمعات البدائية. تستدعى بعض الأحلام الشخص. إنها الأحلام نفسها فى كل مكان، تستدعيه روح... عادة ما تكون روح حيوان أو روح امرأة؛ وإذا رفض يموت، أو يموت أحد الأشخاص القريبين منه. وإذا وافق يبدأ فى إعداد نفسه لهذه المهمة... من الممكن أن يستمر هذا الإعداد سنوات، وعادة ما يتتلمذ على يدى شامان آخر، ولكن من الممكن أن تعلمه الروح مباشرة. وما إن يتم إعداده حتى يستطيع أن يدخل فى حالة تأمل/ نشوة Trance ويذهب لعالم الأرواح.. يذهب لإحضار شىء تمس الحاجة إليه: علاج مثلا أو إجابة عن سؤال ما، أو نوع من أنواع التدخل الإلهى فى شئون الجماعة. وهذه الرحلة لعالم الروح تأخذ شكل الحلم(٣٤).

وهناك تشابهات واضحة بين **هيوز** والشامان. يستقبل الأخير نداء من عالم الروح، يأخذ شكل حيوان (الدب مثلا)، الذى يأتى إليه فى الحلم، مما يعنى أن الأرواح قد اختارته ليصبح همزة الوصل بينها وبين مجتمع الإنسان. ويتلقى **هيوز** هذا النداء فى حياته ويعبر عنه فى شعره. ففى أثناء دراسته بكامبردج كانت روح **هيوز** الإبداعية تختنق، وكادت تدفن تحت أنقاض دراسة النحو وقواعد الكتابة. وفى هذه الفترة حلم **هيوز** حلما له دلالة خاصة:

بالقرب من نهاية عامة الثانى، وبعد أن بدأ محاولة كتابة مقال عن د. **جونسون**، ذهب **هيوز** للفراش وحلم أنه مايزال على مكتبه، وقد دخل عليه مخلوق يشبه ثعلباً منتصباً فى حجم رجل وله يدان آدميتان، كان متفحماً وكان ينزف من شقوق جلده الممزق ووضع يده على الصفحة تاركاً علامة من الدماء وقال: أوقف هذا. إنك تدمرنا، وقد ربط بين هذا الحلم وبين تأثير دراسة كامبردج النظرية الجافة على روحه الإبداعية ولهذا كف عن محاولته للتكيف(٣٥).

وبعد هذا الحلم عاد **هيوز** للطريق الصحيح. وقد أثرت النقلة التى قام بها إلى دراسة علم الإنسان والآثار تأثيراً عظيماً على مستقبله الشعرى، حيث أثرت خياله بمخزون لا ينضب من عالم الأساطير والفولكلور(٣٦). ولا يسعنا إلا الربط بين الثعلب فى حلم **هيوز**، والنداء الموجه إلى الشامان سائلاً إياه قبول المهمة المقدسة: أما فى شعره، **فهيوز** يعبر عن النداء فى قصيدته «ارتداد الشاطر جاك» : -

الكنائس يا إلهى.. كل الكنائس المظلمة

قد انهارت فوق مهدى ذات مرة

ونجوت .. ولكن إلهى مازال هناك
تحت ثقل كل هذه الأحجار
ومنذ ذلك الحين وكل قواى وحظى
قد صارعا العالم وناما فى الحفر
لا أرغب فى تغيير طرقى
ولكنى الآن دوما أنادى
إلها أو لا إله
من خلال العالم أو من وراء العالم
أدعو أن أرى عينيك
فى رأس حيوان أحلم به،
وعند استيقاظى مسحوباً فجأة.
من ارتفاع تهزه الموسيقى
أستحلفك إلهى بالعالم والغروب
أن تستبقى لى أكثر من ذكرى
لرأس ذئب .. ومخالب نسور

(لوبركال - ص ٥٥)

فى المقطع الأول من القصيدة نرى أن إلهه محبوس تحت حجر الكنائس السوداء، فنتبين أن المسيحية لم تعد تشبع احتياجاته الروحية. لقد أصبحت الوسيلة الدينية المهترئة لحضارة مهترئة[٣٧] على حد قوله. وإذ يحرر **هيوز** نفسه من أغلال المسيحية فإنه يبدأ بحثه عن الله الذى يرى صورته فى أحلامه آتيا من اللا وعى (العالم تحت العالم) إن الرؤية غير الواضحة لهذا الإله تأخذ شكل «رأس حيوان» أو «رأس ذئب» أو «مخالب نسور» وهو ما يؤكد اعتقاد **هيوز** أن الحيوان ما هو إلا تعبير عن العنصر الإلهى. وبالرغم من أننا لا نرى إله **هيوز**، إلا أننا ندرك مدى قوة إيمانه بوجود هذا الإله ونشاركه التجربة الروحية، المشار إليها، بالسمو والموسيقى التى يفيق منها عند الاستيقاظ، من الحلم. ومن ثم فإن قصيدة «ارتداد الشاطر جاك» تلقى الضوء بوضوح شديد على إيمان هيوز بوجود الله. «إن اعتقاد **هيوز** أنه يعرف إله الصقر والفهد وسمكة الكراكى، هو مصدر إلهام العديد من قصائده. وكلمة يعرف هنا لا تعنى القدرة على التعريف المنطقى ولكنها تعنى المعرفة الحميمة (أو الحدسية)»[٣٨].

ومن أجل أن تصبح رؤيتنا للتماثل بين **هيوز** والشامان واضحة، فإنه من الأهمية بمكان أن نناقش فكرة أساسية هى فى اعتقادى العمود الفقرى لتجربة **هيوز** الصوفية، وهى «الطاقة». وفى المقطع الآتى من مقابلة هيوز مع (**إيجبارت فاس** عام ١٩٧١) يعرّف **هيوز** الطاقة، ويقترح الطريقة المثلى لاحتوائها، وما يقترحه **هيوز** هنا كنظرية، نراه نحن القراء مطبقاً بطريقة فعلية عبر سنين رحلته وشعره:

أى شكل من أشكال القوة - أى شكل من أشكال النشاط الحيوى - يستحضر الطاقة الأكبر، وإمكانية الاتصال بالقوة الحيوية فى الكون. ولكن ما إن يتم

الاتصال حتى يصبح التحكم فيها من الصعوبة بمكان. يدخل شيء من وراء النشاط الإنسانى العادى. وعندما يعرف الحكماء كيف يخلقون الطقوس والمعتقدات، فإنه يمكن احتواء الطاقة. ولكن عندما تفقد الطقوس والمعتقدات القديمة مصداقيتها وتتفكك، ولا يتم تشكيل بدائل لها، لا يمكن احتواء الطاقة. وهنا يصبح تأثيرها مدمراً. وهذا هو الحال معنا.

ولهذا فإن أية قوة من أى نوع، تخيف طريقة رؤيتنا العقلانية الإنسانية. فى العالم القديم كان استحضار الله والقوة الإلهية يتم بأى ثمن. كانت الحياة عديمة القيمة بدونهما، فى العالم الحالى لا نجرؤ على استحضارهما، لأننا لا نعرف كيف نتعامل معهما، أو كيف نمنعهما من تدميرنا. لقد قنعنا بأقل قدر ممكن من الطاقة العملية والتنوير، أى شيء أكبر من هذا يسبب مشاكل، تتملكه الشياطين. وهذا هو الغباء السيكولوجى، السخف، النظرة العقلانية الجامدة - وهو نوع من الغرور. ونحن ندفع الثمن التقليدى. إذا رفضت الطاقة، فأنت تعيش نوعا من أنواع الموت، وإذا قبلت الطاقة فإنها تدمرك. ما هو البديل؟ أن تقبل الطاقة وتجد طرقا للاستفادة منها، للتحكم فيها - الطقوس - آلية الدين. إن الطريقة القديمة هى الطريقة الوحيدة[٣٩].

وهيوز والشامان ليسا مهتمين فحسب بإدخال نفسيهما فى «وصلة القوة الحيوية للكون،» ولكن الأهم من ذلك أنهما يعبران عن عملية إطلاق سراح هذه الطاقة ثم احتوائها فى شكل الأغنية (عند الشامان) وفى شكل الشعر (عند **هيوز**). وهما نشاطان يشتركان فى عنصر الموسيقى. وفى بداية حياته العملية، كتب **هيوز** فى عام ١٩٥٧ فى مختارات الخريف لنشرة مجتمع كتاب الشعر، يشبه طريقته بطريقة الملحن الموسيقى: **يمكننى القول بأننى أحول كل صراع إلى قطعة موسيقى، وأحول كل الضوضاء إلى إيقاعات وألحان، هى أكثر ما تكون توازنا حسب ما أستطيع.**(٤٠) إن كل من **هيوز** والشامان إذن يشتركان فى هدف إعادة التوازن، وإعادة البناء من خلال تأثير الموسيقى الشافى.

وبالإضافة إلى هذا الاهتمام بالموسيقى، فإن كلا من **هيوز** والشامان يستخدم أسلوب القص كوسيلة شافية. وهذا واضح فى قصيدة «ولادة»، حيث ينظر **هيوز** إلى هذة اللحظة المعجزة من خلال منظور أسطورى[٤١] فالرحم المفتوح استعدادا لإخراج طفل للعالم، كان من الممكن أن يطلق كل الموتى إلى الحياة مرة أخرى:

من خلال السرير الذى تَشْطُرُهُ المعجزة

يمكن أن يعود كل الموتى

بصراخ وحركة وقذف دماء

(الصقر تحت المطر ص٤٥)

وبالمثل يحاول الشامان تهدئه الأم بعد الولادة، بإخبارها أن باب الموت (الذى هو الرحم) قد أغلق ولا يمكن لأحد الفرار. وقصيدة ولادة بالنسبة **لهيوز**، هى تجربة مبدئية فى أسلوب القص. أما فى «جوديت» «وطيور الكهف» (الفصل الثانى)، فإن **هيوز** يصل إلى قمة تمكنه من أدواته،. والأثر الشافى الناتج عن القصة، يؤثر فى القارئ فى حالة **هيوز**، وفى المستمع فى حالة الشامان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن النداء فى حالة **هيوز** يبدأ إذن رحلة هدفها الحصول على قدرة الشامان/ الشاعر على الشفاء من خلال الموسيقى والقص. وتتماثل مراحل رحلة **هيوز** الروحية (التى تكشفها أعماله) مع مراحل رحلة الشامان، وهو ما يؤكد عمق الصلة بينهما. وتعتمد أغنية الشامان على ثلاثة عناصر: الطاقة أو النشوة، والأسطورة التى تعبر عنها الطقوس، وحالة تنتج عنهما. وهذه المكونات الثلاثة تتجمع للحصول على الشفاء وإعادة التوحد، والإجابة عن الأسئلة الروحية(٤٢).

ويمر تطور **هيوز** الشعرى بثلاث مراحل: مجموعاته الأولى «الصقر تحت المطر» «١٩٥٧» ،لوبركال «١٩٦٠»، «ودوو» ١٩٦٦، وفيها يطلق الشاعر سراح الطاقة - القوة، لذا نجد الحيوان عنصرا حيويا فى هذه الأعمال، فهو نموذج الحيوية، والطاقة التى لا يجدها الشاعر فى الإنسان. ولهذا يرى بعض القراء والنقاد هذه الأعمال مشبعة بالعنف والصراع والدم. والأساطير التى يبدأ **هيوز** فى خلقها فى «ودوو» «والغراب»، تصل إلى مرحلة النضج فى «جوديت» و«طيور الكهف». تشهد هذه الأعمال محاولات لاحتواء الطاقة (التى فجرت فى الأعمال الأولى) من خلال الأسطورة والطقوس. فلا يجب أن ننسى تأكيد **هيوز** أن «الطريقة القديمة هى الطريقة الوحيدة». أما الأعمال الأخيرة: أطلال «إيلميت، والنهر»، وزهور وحشرات؛ فهى تمثل التطهير الناتج عن المراحل السابقة.

وفى هذه المرحلة الأخيرة نرى تصالحاً بين كل العناصر المتصارعة فى شعر **هيوز**: الإنسان وذاته الحيوانية، الإنسان والطبيعة، الإنسان والله. ويصل التصالح **بهيوز** إلى الإدراك المباشر لحقيقة روحية مطلقة وإلى التوحد معها، حقيقة ندركها فى الوقت نفسه على أنها وراء النفس، وبطريقة ما داخلها. ويؤدى هذا التصالح إلى الفناء فى الله، الذى يعنى البقاء بالله، الذى هو هدف كل صوفى»(٤٣)

وبالرغم من التماثل بين رحلتى **هيوز** والشامان، إلا أن هدفيهما ليسا متطابقين. يهدف الشامان إلى التواصل مع عالم الروح من أجل الحصول على شىء تشتد الحاجة إليه، مثل: شفاء من مرض أو إجابة عن سؤال أو نوع من أنواع التدخل الإلهى فى شئون الجماعة»؛ أما هدف **هيوز** فهو، التعرف إلى الروح التى تحكم قوى الطبيعة، والتصالح والتوحد معها. ومن هنا فإن هدف **هيوز** له طبيعة صوفية أكثر من هدف الشامان، الذى يتصف بالنزعة العملية.

الهوامش والتعليقات

1 - Keith Sagar, The Art of Ted Hughes (1975, Cambridge: Cambridge univ. press, 1980) 1.

2 - Terry Gifford and Neil Roberts, Ted Hughes: A critical study ,Londom: Faber and Faber, 1981: 11

3 - Keith Sagar, The Art of Ted Hughes 1.

4.- Ekbert Faas, Ted. Hughes: The unaccomodated universe ,(sabta Barbara: Black sparrow press, 1980) 11.

5 - Keith sagar, "introduction" The challenge of Ted Hughes, Unpublished conference,

(Manchester" Manchester univ, 1990) 1.

6 - Terry Gifford and Neil Roberts, Ted Hughes: A Critical study 11.

7 - Keith Sagar, The Art of Ted Hughes, 3.

8 - Ibid, 3.

9- Keith sagar, Introduction, The Chellenge of Ted Hughes 1.

10 - Ibid, 2.

11 - Graham Hough ed. The Romantic poets (London: 1961)71.

12 - Walter Houston Clark, The psychology of Religin (1958; New york: Macmillar, 1968), 267.

13 - F.C. Happold, Mysticism: A study and an Anthology (1963; Harmondswoth: Penguin, 1990) 30.

14 - Ibid, 36.

15 - ibid, 18.

16 - ibid, 18.

17 - ibid, 21.

18 - ibid, 39.

19 -Mohamed El - Shaer, Mysticism in the poetry of kathleen Reine, diss, (universty of Durtham, 1987) 14.

20 - F.c. Happold, Mysticism: A study and an Anthology 37.

21 - Ibid, 37.

22 - Ibid, 37.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

23 - Ibid, 37.

24 - John Ferguson, Encyclopaedia of Mysticism and Mystery Religions (London : Thomas and Hudson, 1976) 126:

25 - F.C. Happold , Mysticism: A study and an Anthology 37.

26 - John Ferguson, Encyclopeadia of Mysticism and Mystery Religions 126.

27 - A.J. Arbery, sufism: An Accounrt of the Mystics of Islam (Lonson: Mandala U NWIN Paperbacks, 1968) 11.

28 - Jalalul Din Rumi, Rumi: Poet and Mystic (London: George Allenand Unwin Ltd, 1973) 166.

29 - Ekbrt Faas, Ted Hughes: The Unaccomodated Universe 12.

30 - John Ferguson, Ercyclopoedia of Mysticism and Mystery Religions 127.

31 - Joseph Campell, the Masks of God: Primitive Mythology (1959' Harmondaworth: Penguin, 1982) 70.

32 - Michcel Sweeting, Hughes and Shamanism The Achievenert of Ted Hughes (Manchester: Manchester univ press, 1983).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

33 - Joseph campell ,The Masks of God: Primitive Mythology 70.

34 - Ted Hughes, "Review of Mercia Eliade Shamanis The Listener 29 oct 1964: 677.

35 - Keith Sagar. The Art of Ted Hughes 8.

36 - Ibid, 9.

37 - Michcel Sweeting, Hughes and Shamanism , The Achievement of Ted Hughes 74.

38 - Terry Gifford and Neil Roberts, Ted Hughes: Acritical study 63.

39 - Ted Hughes, Review of Merica Eliade Shamanism 677.

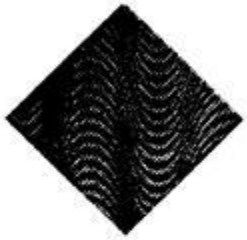
40 - Micheel Sweetrg, Hughes and Shamanism, The Arhievenert of Ted Hughes 73.

41 - Ibid, 75.

42 - Ibid, 76.

43 - John Ferguson, Fncyclopedia of Musticism and Mystery Religions 126.

ت: سعد الموجي



مختارات من شعر

تدهيـــوز

المعرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى المحراب المُدلَهِمّ، حَجر أَصَمّ ... فى الألف، أغنية، مَلِك غَضُوب

فى الحجر الأَصَم، غيابٌ يُهَمْهِم ... فِي الملك الغَضُوبِ، أُحْجِيةٌ مُحيِّرة

فى الغيابِ المهمهم، ريشةٌ مُزخرفةٌ بعين وسيعة ... فِي الأحجية المُحيِّرةِ، طَيَرٌ طروب

فِي الريشة ذات العين الوَسِيعة، ألفُ أغنية ... فِي الطير الطَروب، عَروسٌ مَزْهُوّة

•

البَدَر وفريدا الصغيرة

مَساء وليدٌ نَدِىَ ... ما عادَ فيه غَير نُباح كَلب. . . وقَعْقَعَة سَطْل

وتَضاءلَ المَساءْ ... وأنتِ تُنْصتينْ

كأنما أنْتِ نَسيجُ عَنْكبوتْ
مُتَوترٌ متلهفٌ للَمسةِ النَّدى

ودَلْوٌ مَحْمُولْ
ساكِنٌ ومتْرَعْ
إنَّهُ مرآةْ
ليغرِىَ أوْلَ نَجْمٍ . . . كى يَرتَجِفْ

والبَقَراتُ تَئوبَ إلى الدارْ
عَبْرَ الأسوارِ هُناكْ
مُجَلَّلة الأسْوارْ . . . بحَلقاتٍ منْ أنفاسِها
الدافئةْ

لاحَتْ كأنَّها . . . نَهْرٌ مِنَ الدِّماءِ مُعْتِم
كُتَل صَخْرِيَّةٌ عَديدَةْ
تحمل فى اتزانْ
لبناً غَيْرَ مُنْسكبْ
وعَلى حينِ غِرةْ
نَدَّتْ عنك صَرْخَةٌ
القمر! القمر ! القمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإلى الوَراء تَراجَعَ القَمَرْ
كأنَّما هُوَ فنان يُحَدقُ إلى عمَل فَنِّىْ
يُحَدقُ إلى لَوْحَة مُنْبَهِرا
والعَمَل يُشيرُ إلَيهِ . . . مُنْبَهرا • (ودود، ص ١٨٢)

القنابر

راحَ العصفورُ القُبَّرِىُّ يَعْلُو
نَذيرٌ يَنُوحْ
يا للنَّكير
الأرضُ ما عادَتْ بالْمَوْطِن المُريحْ
برِميلىُّ الصَّدْرِ لِيجَابِه الأُعالِي
كَهنْدى أَحْمَرْ

يتسلقُ شَاهقَ الإنديز
كَلْبِىُّ الرَّأسِ تُتَوِّجهُ الأَشواكْ
كَسَهمِ صَيدْ مرِيشْ

مَرْصُوصٌ بالعَضَلاتْ
لِيقْوى على الفكَاكْ
مِنْ مَرْكزِ الأرضِ الجَاذِبْ
مُرَصَّصٌ ليثبت

أَمَامَ عَواصِفِ الأَنْفاسْ
الأَنْفاسِ الصَاروخِيَّةْ

ثقيلٌ كأَنَّه رَصَاصَةْ
لِيَنْتَزِعَ الحَيَاة
مَنْ أَعْمَقِ الأَعْمَاقْ
أَقسى من بومَة أَوْ صَقرْ

طَائرٌ عَنِيفْ
مَصْدُوعٌ فى رأسِهِ بالأمرْ
لا تَمُتْ
بَلْ اعلُ
واعْلُ
وَغَنّ
وكنْ طَيِّعاً كَمَيْت
بَيْنَ يَدَىْ غاسِلِه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما إخَالُكَ إلاَّ فاغراً فَاكَ
مِثْلَ فَارٍ غارقِ

تَاركاً أنْفاسَكَ تَمْرُقْ
يَتَشَبَّثُ بجدار بئر

خَارِجَهْ داخلَهْ
صَارخٍ تَعْلو هَوْناً ما

عَبْرَ أحْبَال الصَّوتْ
لَكِن الشَّمْس لَنْ تَلْحَظَكْ

أيُّهَا العُصْفورُ القُبَّرِىْ
بَيْنما مَرْكَزُ الأرضِ يَبْتَسِمْ

تُغَنِّى وَهِىَ تَخْرُجْ

كاسحَةُ جَليد فى المحيطْ
ويَتَلاشى فُتُورى

أيُّهَا العُصْفورُ القُبَّرِىَ
إذْ أرَى العُصْفورَ قريباً مِنْ سَحَابَةِ المُنَى

يا أغْنِيَة لا يُسْبَرُ غَوْرُها
مُتَخَبِّطاً فى عُسر كَعُسْرِ الكَوابيسْ

فى المَدْخَلِ أوْ فى المَخْرجْ
هُناكَ فى قَلْبِ الفَضاءِ الخَواء

فَرَحٌ! نَجْدَةْ! فَرَحٌ! نَجْدَة!
يَتَناثَرُ ريشه

أيُّهَا العُصفورُ القُبَّرِىَ
لابدَّ أنَّ قَلْبَهُ يَدقَّ

تسكُنُ لتَسْتَريحَ هُناكْ فِي الأعالى
كَهَزيمِ رَعْد

تتَأرجَحُ فَوْقَ المَهْوى

لَكنَّك لا تَكُفُّ عَن الغناء
كأنَّما جَاءَ مُتأخراً كَثيراً

تَسْكُنُ هنَيْهَةً فَحَسبْ

وتهوى قَليلاً
مُتَأخراً كَثيراً

ثمَّ تَعْلُو وتَعْلُو وتَعْلوُ
وتُدَوِّمُ أُغنيةُ العُصفورْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مُرْتجِفَة فى الأثير
أسْرعَ فأسْرَعْ
وتُدومُ الشَّمسْ
ويَتَلاشَى العُصفورُ القُبَّرى

وفجأة يَتَلاشَى الطَّيْفُ البَصَرى
ويَرْتَدُّ إلى الأرضِ سَمعى
وتَعودُ السَّماءُ صَفْحَةَ صَافِية
بِلا أجْنحَة
وتَعود الأرضُ
كَتْلة مِنْ طينْ
ومَعَ أغْنية العُصْفورِ القُبرى
تَمضى الشَّمْسُ صَامِتةً لا تَتَوقَّفْ

وطَوالَ صَباحَ الأحَد المُكْتَئب
تُصْبِحُ السَّماواتُ بَيْتَ مَجانينْ
بأصواتِ النَّزقِ المَحْمومَة
لِلعصافيرِ القَنابِرْ

شاكيةً ومغمغمة لاعنَة
رءوسُهَا إلى الورَ اءْ
هكَذا أراهَا

والأجنحَةُ تكادُ تَنخَلِعْ
هُناكَ فى العَلاءْ
كأنَّها قرابينُ طافية .
أضْحيَاتُ الأرضُ القاسيةْ
رُسُلُ الأرضِ المَجْنونَةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كألْسنَة النِّيرانْ
تَنْطَلقُ من مَحْرَقَةْ
تُحَوِّمُ مَخالبُها
قابضَةً على قُوتها
وتمضى القَنابِرُ تُعْمِلُ ألسِنتَهَا
حَتى النِّهايةْ
تَقْدَحْ بِها وتَقْدَحْ
حَتى الشَّرارة الأخيرة

فَتَعْقُبُ ذَلكَ رَاحَةْ
كَنَسْمةٌ بارِدَةْ

إذْ نَالُوا كفايَتهُمْ
واستَنفَدُوا كُلَّ طَاقةْ
واَستَفْرَغَتْ الشَّمْسُ مَا لَدَيْهم
وتَمنَحُ الأرضُ الإذْنَ لَهُمْ
وَيَستَرْخُونْ
يَنجَرِفُونَ بِزَقْزَقة مُتَبَاينَةْ
يَغُوصونَ وَيَطْفُون
كأنَّهُمْ بلا يقينْ

وَعِنْدَما يَأتيهِمُ اليقينْ يهوون
كأنَما كُلَّ هَذا العَذاب مَنْ أجلِ هذا
منْ أَجْل هَذا التَهَاوى المرُيعْ
مَعَ الصرَخَات الحَادَة كالنَصالَ
لَكنَّهمُ قَبْل الارْتطام بالأرضِ يَنهَضُونْ
يَحُومُونَ فَوْقَ العُشْبِ وَيَعْلُونْ
ليُحَطوا فَوْقَ جِدارٍ وأعْرَافُهُمُ عَالَيَةْ
لُطَفَاءْ
مُثابُون. . . وَاعُونْ
قَدْ أتَوا بِقَلْبٍ سلَيمْ

(ودوو ص ١٦٨ ـ ١٧١).

●

مَملكة الشـــعير

حَبّاتُ الشَّعير
ماأشْبَهَها بذَهَبِ السبائِكِ
إن تَنقِلْ كَوْمَةً منها بِجاروفٍ تَنسكِب

ثَقيلَة ثَقيلَةْ
ثِقْلَ سِحْرِ الثرْوَةِ العَريضَة المُباغِتَةْ
كلُّ حَبَّة شَعير هى أميرَة نائِمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مَمْلَكتها فيما بَعْدُ قادِمَة
تَنامُ وثَغْرُها مُنغَلق
كلُّ حَبَّةِ شَعير فَمٌ منْطَبِق
أو هِى مثلُ عَيْن مُغمَضة
فى كُلِّ فَم تَجدُ إنجيل الشعيرِ كُلَّهُ
وفى كُلِّ عَيْن تَرى شَمْسَهُ
ومن أىّ حَبّةٍ واحدةَ
إن تَظْفَرْ من الوقْت بحَظِّها
تستَطع أن تُطْعم أَهْلَ الأرض
جَميعا

وتَقْسو عَلَيْهنَ
وفى البَذّارَة تَدسُّهُنّ
وبسماد من حَصيلَة الشتاء تُعالجهُنّ
وتبْذرهُنّ فى الحُفر
ساحباً وراءكَ مسارَهُنّ

وعندما تَنْتَهى من زراعَة الحَقْل
وقد غَمرتهُ رُطُوبَةٌ مُنْعشَة
فإنّ سُكونَهُ لم يَعُدْ بَعدُ سُكونا
فَها هُو قَدْ أحْكم فَوْقَهُ مَرَّةً أُخْرى الغِطاء
لكِن مع تَردُّد الأنْفاسِ
ومع الأحلام
ومع مُحاولاتِ المَاءِ النَفاذ
إلى القادمات
فَها هى التُّربَة تلَكَ الحَاضنَة العَتيقة
تَسعى إلى تجميع كل ما سَوفَ يُعْوِزهنَ
وهَاهو مَلاك الأرضِ يَطيرُ
فَوْقَ الحَقْلِ
من أقصاه إلى أقصاه
يُقبِّلُ كُلَّ واحدة مِنْهُنَ
قُبْلَةَ الاستيقَاظ

ويالها من حَضانَة مُرهقة
فَطوالَ الليلِ والنَّهارِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلالَ الشِّتاء
ومع احتضانِهنّ عَاريات
فَعَليهن الاستماع
إلى دُروس قاسيات
من أنْجُمٍ
تَنْشُرُ الصقيع
ومن المَطَرِ
ولوْ لَمْ تكنِ الشَّمسُ تَزورهُنّ
فى كل يوم حيناً ما
لتُصَلى مَعَهُنّ
لَكُنّ فَقَدْنَ الأمَلَ
ولاستَسْلَمْن
فهُن مع الشَّمْسِ يُرَدِّدْن
صَلاةً للرَّب
ويَتَرَنّمن بِترْنيمه

وأحياناً فى أثْناء الليّل
عندَما يُطلُّ القَمَرُ عَليْهِنّ

ويَلْقى نَظْرةً على مهادهن
كُنَّ يُغَنينَ معه بصوتٍ خَفيض
أغْنيةً تُشَجِّعُهُن

وحَالما تَبْزُغُ أولُ وريْقَة
يَقَل غناؤُهُنّ
فقد بَدأنَ العَمَلَ
وحَتى ليْومٍ واحد
لا يَسْتطعْن التبطُّلْ
وحَتْمٌ أن يُنجزنَ المَهَمَّةَ كامِلة
فالأرْضُ تُوظِّفُهُن
والسماءُ تُوظِّفُهن
والشعيرُ يُوظِّفُهُن
كَيْما يُصْبِحْنَ شَعيرا
وها هُنّ يَبْدأنَ عَرْضَ جَمالِ أُسْرَتِهن
وها هُنْ يقْبلْنَ مع قُوةِ الرِّياح
فيَغْمُرنَ الحَقْلَ كأنّهُن محاربات
«كأنّهُن جَيْشٌ رَهيبٌ يَحْملُ الرايات»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جَيْشٌ بَرْبَرِىٌّ لا يَعْرِفُ النَّصب
تَاج مَمْلَكتها

مؤلَفٌ من كتائب من النساء الضَاريات
ثُمّ تَنْطَلِقُ كُلُّ المَلكات

كاللواتى كانَ الإغريقُ القُدامَى
اللواتى يُغطّينَ الحَقْلَ

يُسمُّوهُنّ أمَازُونَات
فَيَدُرنَ فى رَقْصَةٍ

وهكذا يُنشئْنَ مَمْلَكَتهُن
مع رَفيقهِنّ الخَفى

وحَق لَهُنّ أن يَتَزَين بالذَّهَبِ
مع الرِّيحِ يَرْقُصْن

فى حَفْلِ التَتْويج
كأنّهُنّ جَميعاً قد صِرْن

فكُل واحدةٍ منْهُنّ شَائِكَة
راقصَةً واحدَة

مَريشةٌ
وهكذا يرثُ الشَّعيرُ

كأنّها نَصْلٌ مَرِنْ
مَمْلَكَةَ الشَّعيرْ

تَضَعُ فَوْقَ رأسِها

●

جزيرة القديس

مُكرَّسٌ هذا اليَوْمَ للغَرائِب
فإذْ نَحْنُ فى زورَقْ

للآيات الصُغْرى
يَهْدِرُ مجْدافُه هَدْرا

ذُبابُ مَايو يَهْجُرُ أُمَّهُ هَجْرا
كأنّما أحْصنَةٌ سَبْعَةٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تَجرُّهُ جرّاً
رأيتُ البَحيرةَ نفسَها رَحِما
تُخَلِّقُ تَحتَنا كائناً نُكْرا
وحْشياً حقّاً
لكنّما هو مُرهَفٌ خَلْقا
عندمَا سيَظْهرْ
سنُسمّيه الوحْشَ الأخْضَرْ
لكنّه الآنَ تَحتَنا هُناك
فى الطّين الأغبَرْ
هو خلق آخرٌ.. عَجَبا

إنّه حلْمُ عالمٍ كيمياء قَديمْ
يَبْتغى يُحيلُ نُحاسهْ ذَهَبا
حلْمُ عالمٍ من عُلماءِ «الصَّنْعة»
لكنّهُ كابوسُ حَصواتِ قاعِ البُحيْرة
إذْ تشْعُرُ الحَصَواتْ
بدغْدغَةِ أظْفارِه الواهنةْ
واليومَ يُريدُ ذُبابُ مَايو أنْ يُولدْ

نَالَ من الطّين كفايَتَهْ
هو الآنَ فى سَوْرَة
يُؤججُ حُميّاها مالا يَعْرفُه
(فمَا هُو على الأرضِ بأيةِ حَالٍ فاعل؟)

ومن مكْمنه يَرْكلُ رَكلاتٍ ـ فَيَعلُو
تلهبُهُ أفكارٌ مجنونهْ
عن الفَضاء وعن الرؤى
يُسوِّران قناع الشّمْس
ويَعْلو ذُبابُ مَايو كَما لَوْ كانَ يَهوى هُويا
نَحْوَ سُرَّةِ المغْناطيسْ
حَيْثُ يَرى الأعْمى
صُورة الشّمسِ مَعْكوسَةً فى المَاءْ
مُرتَجفَةً مع ارتجافِ الأمواجْ
وزورقُنا ماخِرٌ مُنْطلِقُ

ذُبابُ مَايو يَهْجرُ أُمَّهُ هَجْرا

ولَمحْتُ إحداهنَّ ـ فى مَشْهَدٍ مُضَخّمْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بنظارَةٍ مُقَرَّبَهْ
لَمَحْتُها تُجاهِدُ فَوقَ ظَهْرِ مَوْجَةٍ
لَمَحْت الكائنَ الدّقيقِ غاطساً
حُلْمٌ يفجّرُ فقاعَتَهْ
مَشهَدٌ أقربُ ما يكونْ
إلى مَشْهَد انبثاقِ شَجرة بَلّوطٍ ضَخْمَةْ
(وذاتَ مرّة رأيت إحداهنَّ
وقدْ تَعثَّرَتْ
راحَتْ تَسْبَحُ فى الضُوءِ اللمّاعْ
كأنّما هُو زيتٌ
ومن خلالِ نَظّارتى رأيتْ
دُويدَةً مَغْروزَةً فى رأسِها)
والأوْفَرُ حَظّاً منْهُن
لَنْ تُحْصيهنَّ عَدَدا
وبِخُضْرتهنَ البَراقَةْ
وقاماتهنّ الوَحْشيَةْ
نَهضْنَ من مَهْدهنَّ فَعَلَوْنَ
كسَفينَةٍ يَضربُها مَوْجٌ عَتيدْ

لكنّ الفلك عَنيدْ
يَترنح لكن يَعْلو
فَوقَ ثَبجِ البُحيْرة
ذُبابُ مَايو يَهْجَرُ أُمَّه هَجْرا
وإلى هنُاك يَذْهبونْ
إنّهم كلماتُ البُحيرة
للدْنيا. . . تَقولُها
هذه هيِ أفْكارى
هذا فى نهاية المَطاف
هو ما أصبو إليْه
هذا هو الأقَرَبُ إلى ما يُمْكِنُ أن يكُونْ
شُعوراً
هذا هو الطّيرانُ إلى النُّورِ
إلى الحياة

وطوالَ الصَّباحِ يَهْجُرُ ذُبابُ مَايو أُمَّهُ
هَجْرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يَقُمْنَ بِدورَة حَوْلَ خُصُورِهن النَّحيلة
ألكترونيات شَاعرية
وبرؤياهُمْ لقميصِ الشّمْس
(رؤيةٌ كفكرَة تّشعبَتْ وجُوهَا
مَثْلما تَتَعَدَدُ عَدَسَاتُ عَيْنِ ذُبَابَة؛
نافَذَةُ ورود فى خَلايا الدَّم؛
كأس مُقدَّسة من مَعِينِ خَلايَا الأعْصَاب
بِرؤيَاهُم يَهبُون
ويَتْثالُون فى قَبْضَةِ الرِّياحْ
صَوْبَ الجزيرة
صوب أطْلالِ الدّير الكالح
تَحْتَ الأغْصانِ يَتَجَمْهَرون
آلافٌ تَحْتَ كُلِّ ورِيقَةْ
على أظْافرِهم يتأرجحون
ويُكَومُونَ حَصَادَهُمْ
ويَسْمحونَ للشَمسِ أن تَلْمَسَهُم
عبرَ سِرّ خُضْرَةِ الأوراقِ

فاكهَةُ الجِنِّ هُم
أخْفياء
فما هَذا بعالَمهم
عالَمهُم قد ولّى
وانفَضّ سَامرهم
وفُكوكُهم الآنَ مغَاليقْ
هذا هو عالمهُم السُّفلى.. أخْراهُم
مَثواهُم بعد المَوت
لأنّهُم قد صَاروا أرواحاً
مَا أكثرهُم
وهُم يَنْسجُونَ كحَريرِ القَزِّ
أوراق الشَّجرِ الرَّبيعى وأزهاره
بينما هُم يَتمثّلون صَدْمَتَهُم
رؤياهم والرؤيا تغذوهم
والرؤيَا تَمْحَقُهُم
تَنْزعُ عَنْهُم
آخَرَ أدرانِ بُحيْرتهِم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهُم من حَيَواتِهم يَنسلُّون
تَنتظِرُ (وإن يكُن قد علاها الغُبارُ)

لا أحدَ منهم يُقاوم أو يُساوِم
لكنّهم هُم أنفُسَهُم قد صَعَدوا

ولا أحدَ يَتنحّى أو يَروغْ
إلى ضياءِ الشّمسِ

وهُم الآنَ قد اكتَسوا
ألقاً نَديا

بزّةَ ذُبابِ مايو

شريطٌ مُزَخرفٌ ببِلّوراتِ مُسْوَدّة
تحتَ خُمُرِهنْ المُسوَدة

جنياتٌ غَرابيبُ سُود

(كما لوْ كانَت حَيَواتُنا صَخْرةً مُعْشَوشبَة
نَرقُبهم من خلالِ المَناظيرِ

أو هَجْعَةَ جُذور؛ صَفيحةَ سردين؛
حيناً وحيناً

تُفاحةً، ساعة، وعَاءً حافظاً للحَرارَة)
طَوالَ النّهار وحتى المساءِ

يرقُصُونَ فَوْقَ الأشْجَارِ

وفى كُلّ مكانٍ تَحْتَ أوراق الشّجر
يَعْلُونَ ويَهْوُون

تَرى قَوالَبَهُم.. موُمياواتهمِ
مع رياحِ الغَابَة

نفاياتِ أرْضيتّهم
مُشْمِساً اليومُ أو غائما

مُتشبّثةً بأى شىء
ومع تَقَلّبات الحَرارَة

فَارغَة
وضُغوطِ الهَواء

لكن خريطة دمائهم على الأجنحَة

لا تزالُ كما هىَ
دَواماً دَوامَا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شَريطٌ غَريبٌ لا يَنتَهى
تُرى متى يُفْصحُون عن أنفسِهم؟
وهَل سيُفْصِحُون؟!

لا عَجَلةٌ فى الأَمر
فالإناثُ بِبطُونهنّ المستَطيلة العَارية البَضّةِ
بُوصتَان رَقيقتان من العَصَبِ الحَى
تَعْلُوهُنّ ثَلاثُ شُعَيراتٍ
أَطْوَلُ منهُنّ قَليلا
والذُّكورُ
أغْمَقُ لَوناً وأقَل طُولا
بعضُهم يُعيدُ اكتشاف بعض
أُلْفةُ عشْرةِ بَليونِ عَامٍ

ويتَلاصَقُونَ ويَدورونَ
كمغْزَلٍ يَدُور
كأنهُم عامُود
يَتَغازلُونَ ويَتَفاذَفُون ويَعلُون

ويَعْلُون
وسَعَادَتُهم أن يَطُولَ ذَلكَ ويَطُول
حَتى تأتى اللحْظَة
وتَأتى اللحْظَةُ. . . تَنْفَتِح
وتَعْلُو بِهِم
ذروَةُ مُوسيقى شَاردَة
فَوْقَ القِمَّةِ تَرفَعُهم

ويُفْصِحُونَ عن أنْفُسِهم
يُفْصِحُون
هُم الآنَ كالدَروايشِ الرّاقصين
بَلْ إنّهُم حقّا كذَلِك
يَمسهُم الله
مَمْسُوسُون
سُكارى من دَنِّ الله
فى الحَضْرَةِ
يَطَّرِحُون
لقد اقْتَنصُوا اللحْظَة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رَقْصُهُم عَثَرَ على ذاكَ الشَّرخ
فى حائطِ الزمَن
فانْطَلَقوا . . نَفذوا
وَصَلوا إلى المَاوراء
خَلَعوا أنْفُسَهُم عن أنْفُسِهم
وتَخَلَّوا
عَلوا على أنْفُسهم
انْداحُوا فى أنْفُسِهم
إلى أيْنَ يُمكِن أن يَذْهَبُوا؟

لا يَسْتطيعُ المَكان أنّ يَحْتَويهِم
والأنْسَامُ مَثْلُوجَة
وحَولنا فى كلِّ اتَجَاه
يَتَهاوون
مَغْشيّاً عَليهِم
يُحَاولُون الدَّوَران
حَوْلَ أنْفُسِهم
لكن الرِّيحَ تَحْمِلُهم بَعيدا

وهُناك
تَحْتَ أمْواجِ البُحَيْرة
يَنْتظِرُ سَمَكُ التّروتَه الكَبير

وهُناكَ فى حمَى الجَزيرَة
وقد تَسَمَّرْنا أمَامَ مِرآةِ البُحيْرَة
بَيْنَ الظِّل والضياء
وعلى أديمِ نُثاراتِ الحُطام

رُحْنَا نَنْتظِر

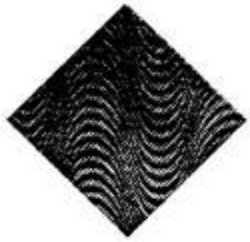
(ماذا نَحْنَ على الأرضِ فَاعِلُون؟)

وحَولَنَا فى كُلِّ اتجَاه
يَتَهاوى المَمْسُوسُون مَغْشياً عَليهِم
وبِلُطْفٍ يَخْتَلِجُون

على صَفْحَةِ وجْهِ المَساء

(زهور وحشرات ص ٢٦ ـ ٣١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



هذا من أنباء الطير

يبتزك هذا الساحلُ

يغريك بأجنحة الصبح

لكى تنقش فى الماء حكاياكَ

وترحل فى صمتٍ...

يغريك الساحلُ بالموتِ بعيداً

خلف الأسوارِ

وخلف أمانيك الحلوةِ

يبتزك حتى الرمقِ الأدنى.

كيف أموتُ هناك بلا كفنِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يدفعُ عنى النملَ

ويسترنى

حين تعم الدهشةُ وجه الأرضْ

إنى لا أخشى الموتَ

ولا العُرْىَ

ولا الغُربةَ

لكنى،

أخشى أن يأكلنى النملُ الأحمرُ

قبل الفجرِ

فلا تعرفنى أمى

إنى أكره ألا تعرفنى أمى

أكره أن ألقى الأحبابَ

بلا عينين، بلا شفتين، بلا قافيةٍ

ما أصعب أن ينهال النملُ على قافيتى

ما أصعب أن تطرق باب القبرِ بلا صفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو يشتد بك البردُ على بابِ جهنم.

أن تخرج من بيتكَ بالمسكِ

تعطرُ جدرانَ البلدةِ

ثم تعودُ إليه بخفيكِ وأوساخِ الشارعْ.

أن يمتص الساحلُ قلبكَ،

أن تكتبَ للوردِ بلا قلبٍ،

أن تُتركَ للسوقية،

تنهشُ في رأسك ذاكرة الرملِ الأصفرْ

يا امرأة القيصر، إناً لغةٌ تتكسرْ

إنَّا لغةٌ يمضغها الوقتُ

ويبصقها ذهباً

يتشظى قهقهةً في الطُّرقاتْ.

دوسى ما شئت بنعليكِ الجائعتينِ

على هذا اللحم الفاسِدْ

واختالى كالطاووس بأذيالكِ

فوقَ شفاه البُكم،

وقولى للقيصرِ

ألا يرهق عينيه الجاحظتينِ

بهذا السِّفْرِ المُظلمْ

وليُطبق جفنيهِ على العتمةِ

حتى يسودَّ الداخلُ أكثرْ

ودعيهِ يعُبُّ من الآبارِ المُرَّةَ

علَّ الفاقةَ تبلغُ ذروة هذا السَّفَه المعقودِ

ولائمَ

للسيارةِ والسياحِ المهووسينَ بِحرِّ الصحراءِ

وللَّحْمِ المترجرِجِ كالفقماتِ على ساحِلنا الفضِّى

على ساحلنا الفِضِّى

رأيتُ الخلقَ جميعاً

إلا البحّارَ

فما كانَ لهُ أثَرٌ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحفادَ البحر،

انسلخَ الموسمُ،

والغائبُ فى شرْنقةِ الصمتِ البارِدِ

ليسَ لهُ أثرٌ

كيفَ تواطأ هذا الساحلُ والنورمانُ عليكَ

وأنت البحرُ

وأصدافُ البحرِ

وزوبعةُ الماءِ الدافئ؟!

من أى ثغورِ الغدرِ اجتاحكَ وحشُ الأعماقِ؟

وكيفَ؟

وأينَ؟

وماذا قالَ الشعراءُ؟

إذ امتلأتْ رئتاكَ بماءِ القهرِ؟

هنالك خلفَ بحارِ الأرضِ جميعاً،

ماذا قالَ الشعراءُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذ اشتدّ الصمتُ

وأحكمَ قبضتهُ النكراءَ

على ثغرِ الأرض؟!

وأنت تودّعُ بالأصفادِ الفولاذية

فى رجليكَ الحافيتينِ الأصداف

وعيناكَ إلى البحرِ

تخطّان طريق العودةِ

يا قلبُ استبقِ الموجةَ نبضاً

يا بوصلة البحرِ

وياسرّ البحارينَ

استبقِ الموجة ذاتَ النبأ السيءِ

فالعاصفةُ المشئومة هذا موعدها

أنبأنى النورسُ

أن الطلقةَ هذى المرة

سوف تكون من الخلفِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا موعدها

أن أظافرَ عبدالله بن أُبَيٍّ

مازال بها شيءٌ من لحمِ الأنصارْ

أن الداخلَ قد حل بتاهرْتَ

ومازالت تلهثُ خلفَ عباءته الأمصارْ

أن الأندلسَ الآن تُشيِّعُ جثمانَ القبليهْ

قالَ النورسُ ما قال

ووشوشنى بكلامٍ آخر.

حلّفنى ألاّ أفشيه

لكن العين امتلأتْ فُلاًّ . . .

فابيضَّ البحرُ أمامى أشرِعةً

كثيابِ العُرسِ المشغولةِ باللؤلؤِ

واخضرَّ طريقُ البحّارْ.

الإمارات (دبى)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثلاث قصص قصيرة

رجل وامرأة

خرجت من البيت مع أول شعاع للشمس. ممتلئا قوة وحيوية ونشاطا. أدك الأرض بقدمى، مندفعا من أجل طلب الرزق، وباعثى الأكبر حب الحياة.

انطلقت أبحث عن عمل فى كل مكان، يمكن أن تصل إليه قدماى. واشتغلت كثيرا منذ الصباح الباكر، وطوال الظهيرة، وحتى العصر.

وكان هناك - دائما - من يحاولون أن يسرقوا عرقى، وكنت أرفض أحيانا وأسرق فى أحيان أخرى.

(وحاولت - دائما - أن أجعل رأسى مرفوعة، لكن الرأس المرفوعة - عندنا - تتعرض دائما للضرب، فإما تهبط، وإما تنكسر)

وجعلنى ذلك أتأمل طويلا فى معنى الحياة وكرامة الإنسان.

ومع الغروب، رأيتها تتهادى بمعطفها الأنيق، وشعرها الأصفر الأخاذ وعندما اقتربت منها شملنى شذا عطرها الجذاب. ثم رأيت زينتها المبهرة، وهى تشير إلى أن أتبعها، فتبعتها دونما تفكير.

سرت خلفها حتى بيتها، وعندما دخلت تركت الباب خلفها مفتوحا لى، وأشارت إلىّ أن أدخل، فدخلت وأغلقت هى على الباب.

قالت لى ببساطة: تخفف من ملابسك وأشعل لنا المدفأة، وأنا سأحضر لك الطعام، لأنى أعلم أنك جائع. فتعجبت كيف عرفت أننى جائع، ولكنى لم أقل شيئا، وإنما أخذت أعد الفحم والأخشاب، لأشعل فيها النار.

جاءت إلى بالطعام والشراب، وقالت لى نارك الآن مشتعلة فهيا تخفف من الثياب فلاحظت أنها بدون المعطف، تبدو أكبر كثيرا مما كنت أظن.

أكلت معى، وأطعمتنى، وشربت معها كثيرا، ثم قالت لى: اذهب الآن إلى الحمام لتغتسل، وعندما تعود ستجدنى فى انتظارك.

وعندما خرجت من الحمام، سمعتها تنادى على من حجرة النوم، خطوت إليها كأنى منوم، ففوجئت بعجوز عارية من كل شىء حتى من شعرها الأصفر المستعار، وقفت مكانى لم أستطع أن أتقدم ولا أتراجع، فتقدمت نحوى تجذبنى وهى تخلع عنى ماتبقى من الثياب. كانت عجوزاً جدا، لكنها ممتلئة برغبة جنونية على التهامى وأنا أغوص فى جلدها المكرمش، وأحس بلحمها المتغضن على جسدى. كنت أشعر أنها تمتص منى رحيق الحياة.

وهكذا لم تتركنى حتى كدت أفقد الوعى. وعندما شعرت بحريتى، كنت خائر القوى منهاراً، ومع ذلك تحاملت على نفسى، وأنا أرتدى ملابسى متعجلا، لأخرج من بيتها المخادع. كانت قدماى لا تكادان تحملانى، وكنت أشك فى أنهما ستوصلانى إلى بيتى، ومع كل خطوة كنت أخطوها، كان شكى يتحول شيئا فشيئا إلى اليقين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحجرة المظلمة

زمان.. فى البيت.. بيت جدتى.. تجتمع العائلة الكبيرة فى مساء أيام الجمعة.. ونتجمع نحن الأطفال.. فى الحجرة الداخلية الكبيرة.. حيث تقوم الخادمات باللعب معنا، حتى لانزعج الكبار.

كنا خمسة.. وأحياناً سبعة أطفال... تتراوح أعمارنا بين الخامسة والعاشرة، ودائما كانت توجد عند جدتى ثلاث أو أربع خادمات ريفيات، أعمارهن بين الخامسة عشرة والعشرين.

كان على الخادمات أن يلعبن معنا.. وأن يحققن طلباتنا من مأكل ومشرب، وكان الكبار ينادون عليهن كل حين.. فتهرع واحدة منهن.. أو أكثر لتنفيذ الأوامر ويعدن إلينا سريعا.

كن يفعلن أشياء كثيرة لتسليتنا... ولتسلية أنفسهن.. كن أحيانا يدققن بأيديهن على الأرض.. بينما تقوم إحداهن بالرقص.. وأحيانا تحكى لنا إحداهن بعض الحكايات المخيفة.. التى نحلم بها بعد ذلك.

وكنا كثيرا ما نشترك فى محاورات ومناقشات عجيبة.. حيث يتصارع عالم بدايات التعلم، مع عالم الخرافات الطليقة.. كانت تثيرنى حكايات العفاريت والأشباح.. وتجذبنى المحاورات والأفكار الغريبة.. وكنت أستمتع بالرقص والغناء.. ولكنى لم أحب لعبة الحجرة المظلمة. وهى لعبة تتطلب أن يخرج أحدنا.. ويختبئ الباقون فى الحجرة بعد إطفاء الأنوار.. كنا ننزل تحت السرير الكبير .. أو نختبئ أسفل الكراسى الضخمة.. أو بجوار الدواليب، وأحيانا نلتصق بالحائط.. أو نقف خلف باب الحجرة.

وكان يجب أن يتم اكتشافنا جميعا.. قبل أن يخرج من تم اكتشافه أولا. لم أحب هذه اللعبة. السخيفة، وكنت دائما أطالب بتغييرها.. لكن الأكبر سنا، كانوا يصرون عليها..

وفى الظلام.. كنت أسمع أصواتا.. لصرخات مكتومة.. وكلمات مبهمة وضحكات لا أسمعها إلا فى الظلام.. كنت أشعر أن شيئا غريبا يحدث فى هذه الحجرة المظلمة.. ولكنى لم أستطع ـ قط ـ أن أعرف بالضبط ما يحدث فى هذا الظلام اللعين..

فكثيرا ما كنت أجلس فى الظلام وحيدا.. ولا يأتى أحد إلى!..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحيد

الحقيقة أن علاقتى به قديمة جدا، لدرجة أننى لا أستطيع أن أتذكر ـ بالضبط ـ متى اقتحم حياتى، ولا منذ متى أصبح يلازمنى!

وهو يختلف عنى اختلافا كبيرا، ممايؤدى إلى صراعات عنيفة بيننا، بالإضافة إلى أنه يمتلك قدرة عجيبة على العراك المتواصل، فأنا أتعب من كثرة المجادلات التى لا تجدى، بينما هو يستطيع أن يستمر فى مجادلات لا تفيد ولا تنتهى!

ولكنه ـ لا أنكر ـ يقصد دائما مصلحتى، فهو بالتأكيد مخلص لى جدا، ولكن طريقته الغريبة فى التفكير تدفعنى إلى مالا تحمد عقباه. فإذا تعرضت مثلا للإهانة، ولم أرد بالشكل الذى يراه هو مناسبا، أجده بعد ذلك لا يتركنى وحدى، ويظل يعذبنى بكلماته العنيفة، ولا يكف حتى أرتكب حماقة كبيرة!

فأنا إنسان مسالم بطبعى، لذا فكثيرا ما أتعرض للاعتداء أو الظلم. ثم تجدنى ـ دائما ـ صابرا على ما أنا فيه. بينما هو محارب عنيد، لا يحتمل الظلم أبدا، ويرفض القهر بعنف، ومستعد للنزال حتى الموت من أجل تحقيق العدل!

وهو كثيرا ما يدفعنى لمواقف عنيفة لا أستطيع أن أحتملها. ومن العجيب أنه يظل يزن فى أذنى حتى يجعلنى أهب من أجل أن أنتزع حقى، فإذا ما بدأت المعركة يختفى تماما، ولا أعثر له على أثر! وكأنه فى أوقات الشدة يذوب!!!

وعلى الرغم من أنه مقاتل صعب المراس، إلا إنه - أيضا - صاحب مزاج عال جدا. عندما يكون رائق المزاج، يستطيع أن يضحك طوب الأرض! إذ هو يمتلك روحا عبثية تسخر من كل شىء، ولا تدع أى شىء دون أن تحوله إلى مادة للضحك.

فهو يضحكنى على كل البشر من حولى، وعلى كل مواقف الحياة التعسة التى أعيشها! وأحيانا يضحكنى - أيضا - على نفسى!!!

وكثيرا ما يضعنى فى مواقف محرجة، إذ يهمس لى بتعليقات ساخرة جدا ومضحكة للغاية فى مواقف شديدة الجدية، فتخرج منى ضحكة من الضحكات التى أكتمها، فأتلقى على الفور نظرات قاسية، وأحيانا كلمات خشنة. بينما هو لا يهتم على الإطلاق!!!

وفى بعض الأحيان أضيق به تماما، فأنقض عليه أنا أيضا بالسباب، وأسمعه أقذع الشتائم البذيئة، إلا أنى بعد ذلك أصالحه، وتعود المياه إلى مجاريها. فهو - على كل حال - الوحيد الذى لم يتركنى وحيدا.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

استدراك

سقطت بعض الكلمات من قصيدة «أسماء النيل المنزلة» للشاعر حسن طلب ونورد هنا هذه السطور كاملة، حتى يمكن قراءة القصيدة قراءة صحيحة:

ص١٦ السطر الأول: يانيلُ يامن كنتَ للأب -
ص١٨ السطر رقم١٤: الفضلُ لمن راقب نجم الشعرى
ص١٩ السطر رقم ١٧: اجتمعوا وعُوا وتعاشروا
ص ٢٠ السطر رقم : قلتُ هى الأقانيم الثلاثة رمزُ إيمانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل شيء كان عن ندمي
الفقدُ والأسى

- والله في دمي
والأخ قاتلا . . قتيلا
وساعة الألمِ
والبدء في وجهي
وجاهتي وجاه الله، جاهي
إلهي
الخوف كان لي دليلا
وقاتلا . . قتيلا
والحزن كان وقته طويلا

• علاقتي باللّه، غربتي
• وحاجتي
وعهد الله، عهدي
وفرحتي في جسدي
وغربتي عن جسدي
أجيء في مهدي مكبّلا.. عليلا
هارعا وقارعا بوابة الأبد
والروح في يدي
سألتُ أن أري دليلا
والتيه كان لي دليلا
وكل شيء كان عن وجدي
والنار، إذ أوقدت موقدي
في جسدي
تكون لي سبيلا
تأكلني، فما أسدلتُ مقلتي
إلاّ لأعرف الحلم الذي يأتي بدمعتي

والعهد بين إخوتي وبيني
والروح فوق فُلْك نوحْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرمي عليَّ ظليّ
فأختفي عن وجهكَ المتجلّي
متعثرا في زلّتي وذُليّ
أعود نادما أصليّ
لعلَّ ترتأي توسّلي
فأنتَ لي ولستَ لي
وكل شيء كان عن إثمي
خطيئتي
منذ بدء الأزل
حينما كرهتُ إخوتي
كرّستُ فرحتي لنفسيِ
والموت حلَّ ياعروس في العرسِ
وراح إخوتي يبكون في صمتٍ وفي يأسِ
فكل شيء ، كل شيء، كان عن موتي
- سمعتُ صوتكَ الحبيب في صوتي
- وكنتَ أنتَ راحتي
- في غربتي
- وراحتي في حيرتي
- وراحتي في الموتِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكل شيء كان عنكْ

الموت واحتقان الصوت

والصمتْ

حتي عرفتُ أنني عرفتْ

فانهار كل شيء مثلما ينهار بيتْ

هجرتُ معبدي

والروح في يدي

وقفتُ حائرا علي بوابة الجسدِ

وكل شيء صار فادحا،

وصار واضحا علي البعد:

هاأنا في الكون وحدي

أرتدي تفرّدي

وغربتي ووحشتي، وحدي

وكل شيء في يدي

يفلت من يدي للأبد

نيويورك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على عيد

جئت إلى القاهرة بعد موت أبى وأمى وحصولى على الدبلوم

استأجرت غُرفة ضيقة فوق سطح أحد البيوت القديمة الخربة وبدأت أبحث عن وظيفة.. لم أجد، فعملت خفيرًا ليليًا وصبى نقاش ونجارًا وخادمًا لأحد الأثرياء، ثم عامل نظافة فى إحدى المحلات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومارست أعمالاً كثيرة مهنية لا أحب أن أذكرها، أو أتذكر تفاصيلها.

ومرت علىَّ فترات طويلة بلا عمل، جعلتنى أعتقد أن فى تكوينى خللاً ما.. لا أعرفه. وكثيرًا ما سألت نفسى هل أنا مضطر أن أحيا على هذا النحو؟

بلا أُم ولا أب ولازوجة ولا أصدقاء، ولاعمل مستقر أحبه؟

أليس من حقى أن أمتلك كل هذا أو حتى بعضه؟

إن الحقائق والأشياء مشوشة فى داخلى، وحياتى أصبحت غير مفهومة، على الأقل بالنسبة لى، ولم تعد هناك محاولات أو بدائل يمكننى أن أفعلها، فأنا تخطيت الثلاثين، وليست لى واسطة أو قدرة على المتاجرة بظروفى لكسب تعاطف الآخرين.

(نبت «شيطانى» أنا تمامًا مثل من أنجبونى، فوالدى مات ممرورًا بعد أن احتواه الضياع نفس الضياع الذى يحتوينى يا اااه...

عشر سنوات وأنا أنتظر وظيفة دائمة ومريحة مثل باقى الخلق دون جدوى.

(عشر سنوات علمتنى أهمية أن يكون للواحد أب.)

منذ وقت بعيد، عندما كنت فى الخامسة اكتشفته وحدى

كان هو الرجل الوحيد الذى يأخذنى فى حضنه كلما يرانى

قالوا هذا أبوك.

قلت: أعرف

فالشىء الوحيد الذى كنت على بينة منه أنه يحبنى، وأنا أيضًا أحبه.

كُنا نحس بذلك معًا، إحساسًا صادقًا ومباشرًا.

بين سنواتى الأولى ومراهقتى كان يأخذنى أحيانًا معه فى الليل

قلتُ خذنى معك دائمًا

قال لا.

وابتسم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد فترة اعترف لى أنه يريد أن يجنبنى المتاعب التى يحياها، وراح يشترى لى ملابس غالية، ويرمى فى حجرى نقودًا كثيرة وطعامًا وفاكهة ويمزح: «خذ أنت وأمك»

لم يكن يعمل بالسياسة أو له علاقة برجال الأحزاب أو الخلايا التى فى قريتنا، أميًا كان أبى، ترك له والده فدانًا من الأرض، كذا قال لى، باع فدان أبيه واشترى سيارة أجرة وتعلم قيادتها وأصبح السائق الوحيد فى قريتنا، ثم تزوج وأنجبنى، واشترى أيضًا دارًا قديمة.

قال لأمى بسخرية «مختارة باعت لنا هذه الدار بأوراق مزورة»

وفى الصباح جاءت أختها تحلف لنا بالمسيح أنها ستطردنا وتشرب من دم مختارة، ولما جاءت لتطردنا رأت أبى ينام عاريًا فى الفناء.

تأملته طويلاً مدهوشة خائفة، ثم راحت ولم تعد.

لم تطردنا ولم تشرب من دم أختها.

كان أبى طويلاً مثل مارد، عيناه الواسعتان العسليتان، وسمرته الصافية، وشعره الأسود الغزير المجعد أوقع مختارة فى حبه.. عشقته..

كانت تسهر لتراه عائدًا لنا من عمق الليل، تلقى عليه تحية المساء لتسمع صوته الشجى من نافذة دارها الضيقة المواجهة.

يرد عليها التحية ويدخل ليستلقى على ظهره فوق حصيرة بالية..

ينام بين الأرض والسماء.

لم تكن قريتنا قرية عادية، ولا دارنا دارًا عادية، غرفة واحدة وحوش فسيح بلا سقف، مفتوح على السماء.

لما يحتويها الليل وتغوص فى ظلامه، أروح أبحث عن أبى لا أجده، فألبد فى حضن أمى التى لا تعرف أين هو.

قلت له وأنا أوقظه من نومه فى ظهيرة يوم جمعة، وكان الجو حارًا:

«أريد أن أشبع منك»

ضمنى إلى صدره ووعدنى أن سيأخذنى معه كلما أردت

كُنت بالفعل لا أراه إلا فى إجازاتى المدرسية، لأنه اعتاد أن يسهر معظم ساعات الليل بعيدًا، ولمًا يعد نكون فى عز نومنا أنا وأمى.

وفى الصباح أترك الدار وأخرج، بينما هو لا يستيقظ إلا فى منتصف النهار عندما تجيء له مختارة تمازحه بشكل سافر، فتتركهما أمى وتدخل الغرفة الوحيدة تبكى فى صمت، وتحكى لى فى المساء كل ما حدث.

كانت طيبة أمى وساذجة وتعمل لأبى ألف حساب.

المرة الأولى التى ذهبتُ فيها إلى هناك كانت دهشتى هائلة، ذلك لأننى اكتشفت عالمه الليلى.

رجال من القرى المجاورة، تجار مخدرات ورجال أعمال وقتلة وبعض أثرياء وهلافيت، خليط من بشر يلتقون فى الليل.

- سنذهب الليلة إلى قرية كذا ياسى عبده

- وماله

ويركبون سيارته، ويقودها لهم إلى القرى التى يرغبونها.

كنت أجلس إلى جواره، والسيارة تقفز بين الحفر، ولما يعد بهم، يأكلون ويسكرون ويضحكون، كانت الخمرة تمنحهم حالة سلام ونشوة يبدو معها الأمر كله كأنه لا شىء.

فى المرات التالية كنتُ مشغولاً بما سيحدث، ورحت أفكر مع نفسى، لكنهم كانوا يعقدون صفقات بيع وشراء بطريقة تثير الريبة.

ويذهب معهم بعيدًا.. بعيدًا كما يريدون حتى لو إلى آخر الدنيا ودائمًا فى الليل معهم.. يلف الدنيا.. ويأكل ويشرب كل أنواع الأكل، وكل أنواع الشرب.. وهم يحبونه.. يعشقونه.

كنتُ أتأملهم يتعاملون معه باحترام شديد، وهو على سجيته الرجولية النقية.. سألته ذات مرة ألا يخيفك شىء مما يحدث؟ قال وقد بدا هادئًا:

«أنا أكره الخوف، لأنه يحوِّل الرجل إلى امرأة».

أحسست أن سؤالى كان ساذجًا.

أشياء مثيرة ومختلفة لكنهم اعتادوها.

كانوا يحدقون فىَّ مدهوشين، ربما لأننى الصبى الوحيد الذى يجلس معهم، وكنت لا أستطيع أن أخفى خجلى.

لابد أنه بان علىَّ، ولابد أنهم تأكدوا من ذلك.

صرخ أبى ذات يوم فى وجهى مدهوشًا «اللعنة على الأيام التى مضت مسرعة» ثم تفرسنى طويلاً وقال: «الآن أصبحت رجلاً»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان كثير من الناس فى قريتنا قد اقتنوا سيارات أجرة وسيارات خاصة وسيارات نقل، وبعضهم هدم داره وشيد على أرضها بيتًا من طوابق كثيرة.

لكن أبى ظل كما هو بعالمه الليلى، ودارنا ذات الغرفة الواحدة والفناء العارى. إلى أن جاء يوم كان عائدًا كعادته فى الظلام من إحدى القرى البعيدة مخمورًا، فصور له خياله المخمور أن الطرق التى أمامه شاسعة ممتدة، وانحرفت منه السيارة انقلبت.. احترقت.. كاد يموت.

فى الصباح الباكر رآه رجلٌ من قريتنا مرميًا على حافة مصرف بالقرب من سيارته المحترقة.. حمله إلينا

لم ينطق.. كان مذهولاً، ولما أفاق وتأكد له أن العربة قد ضاعت، وأصبحت خردة امتلأت روحه مرارة، وقال لأمى:

«أنا حمار لأنى شربت خمرًا رديئة»

وقالت: «هذه بداية الهم» وراحت تبكى من الحسرة

فى الشهور الأخيرة التى سبقت موت أبى، والتى هاجمه فيها المرض، ذهبت أمى إلى طنطا واشترت برادًا لعمل الشاى وكنكة للقهوة، وأكثر من عشرين كوبًا بأحجام مختلفة.. وصينية، لأن دارنا كانت خالية من هذه الأشياء،

ذلك لأن والدى لم يحدث أن اصطحب معه صديقًا،أو ادخل علينا رجلاً.

وجاءوا الرجال وتدفقوا على دارنا لزيارته، وكانوا يتركون لنا مالاً وطعامًا فى كل مرة.

كان لابد من الاحتفاء بهم، مثلما احتفوا بى فى كل الأمسيات التى أخذنى معه إليهم لكنهم رفضوا.

أشاعت عز أخت مختارة أنها ستطردنا من الدار، بعد أن رأت أبى مريضًا. فصرخت من أعماقى: «آه يا أبى، إن الأمان من بعدك عابر والطمأنينة كاذبة» ومختارة تجلس على مقربة منه تنهنه، وحاولت كثيرًا أن تأخذه مع أمى إلى المستشفى الوحيد فى قريتنا، لكنه رفض أن يموت فى الغرف المغلقة.

وظل مستلقيًا على ظهره فى حوش دارنا الفسيح، عيناه الواسعتان تتأملان السماء.. كان تائهًا.

الذى أدهشنى لحظة موته أننى رأيت رجالاً يبكون، رجالاً كثيرين يبكون، ثم يحملونه إلى مثواه الأخير ويرحلون إلى لياليهم وقراهم البعيدة. بعدها امتلأت يقينًا أننى أصبحت أعزل، فى قرية شاسعة.

(فى أواخر المساء ملأنى الحنين إلى الأب، وأحسست أننى أشد ما يكون احتياجًا إليه، وتمنيت لو أن علاقة الأبوة هى القانون الذى يحكم الدنيا كلها.. وفى الصباح كنت جائعًا ومُفلسا وعاطلاً.. سرت أتلوى من الجوع..)

وبدت لى الشوارع والشجر والناس، أشياء غريبة شاحبة ممسوحة الملامح، وقادتنى قدماى الخائرتان إلى حديقة ضيقة جوار القلعة.

وأنا فى الحديقة فكرتُ جادًا فى الانتحار، ورحت أبحث عن كيفية فعل ذلك، ولم يكن أمامى سوى النهر.

فى منتصف الكوبرى الذى يؤدى إلى الجامعة أخذت قرارى.

وأنا أدفع نفسى امتدت يدٌ طويلة تمسكنى من الخلف.. كنت منهارًا انهيارًا كاملاً..

لم أدر ماذا حدث، هل اجتمع ناس حولى؟

هل ضربونى؟ وكم من الزمن مرَّ على ذلك؟

كُنت على أرض غرفتى مرميًا وحيدًا جائعًا.. خائر القوى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

الشعر الأرمنى عبر العصور

تأتى هذه المختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور، لتسد فراغا حقيقيا فى المكتبة العربية، فهى على ماأعرف، أول مختارات شاملة موثوق بها تقدم إلى القارئ العربى من شعر الأرمن.

ويستطيع من يطالع هذا الكتاب. أن يلمس على الفور كيف أن أسباب النجاح قد توفرت له على مستوى المضمون والشكل؛ ومن هذه الأسباب، أن الذى قام باختيار النصوص وترجمها حرفيا إلى اللغة العربية، وعلق عليها بشروح مهمة ورؤى نقدية ثاقبة، هو الباحث الأرمنى الكتور **ڤاروچان كازانچيان**، ومنها أن الذى قام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالمراجعة اللغوية، هو الشاعر الكبير **محمد إبراهيم أبو سنة**، وهكذا تصدى كل منهما لما يتقنه خير الإتقان، فجاء اختيار الدكتور **ڤاروچان** ليعكس رؤية خبير من الخبراء الثقات فى هذا الموضوع؛ كما جاءت صياغة **أبوسنة**، شاهدة على ذوق رفيع وتمكن واضح فى تعويض ما لابد أن يكون قد فقده الشعر بالترجمة الخنون دائما، لاسيما فى الشعر؛ وقد صدق الشاعر الكبير **فاروق شوشة** فى تقديمه لهذا الكتاب. حين رأى أنه جهد رائد.. لم يسبقه أى جهد مماثل للاقتراب من تخوم الشعر الأرمنى؛ الذى يقدم رؤية شعرية حافلة بالصور والمشاعر الإنسانية، ومعاناة الحياة والوجود وتمزق الهجرة، والتشرد وصراعات المنفى وافتقاد الأرض والوطن، مما يجعل

من كثير من صفحاته - على المستوى العميق من الإبداع الشعرى - بكائية هائلة، هى بكائيـة هذا الوجـود المضطهد، وهذا الإنسان المقذوف به فى أتون الصـراعـات والحـروب ومناطق النفـوذ، وهو يلتـمس طوق النجاة».

يدرك الدكتور **ڤاروجان** أن ما أقـدم عليـه فى هذا الكتـاب، ليس تاريخـا للشـعـر الأرمنى، وإنما هو مجرد مختارات صادرة عن الذوق الشـخـصى، ولذا لم يثـقل الكتـاب بدراسـة مطولة عن تاريخ الأرمن، واكتفى بنبذة تاريخية عامة تساعد القـارئ على تكوين صـورة مـجـملة يسـتطيع - إن شـاء - أن يمـلأها بالتفاصيل بعد أن يستشير المراجع المتخصصة.

تغطى هذه المختارات مدى زمنيا واسعا، يبدأ من العصر الوثنى فى تاريخ الشـعب الأرمنى (أى مـاقـبل العـصـر المسـيـحى الذى بدأ عـام ٣٠٤م لـيكون الأرمـن بـذلك هـم أول شعب مسيحى فى التاريخ) ويستمر حتى يصل إلى سبعينيات قرننا هذا؛ ليضع بين أيدينا خـلاصـة عشـرين قرنا تقريبا من روائع الشعر الأرمنى لأربعـة وعشـرين شـاعـرا مـوزعـين بالتـسـاوى على مـخـتلف العـصـور، فمنهم اثنا عشر شاعرا من العصور القديمة، ومثلهم من العصور الحديثة التى تبدأ فى الشـعـر الأرمنى بعـام ١٨٥٠م؛ كـمـا يقـتـرح الدكـتـور **ڤاروجان**، بناءعلى انتشار استخدام اللغـة الأرمنيـة الحـديثـة (الأشخاراپار)، وتنتهى بعام ١٩١٥م. بالكارثة المروعة التى تعرض فيـها الشـعب الأرمنى للإبادة الجـماعـية على أيدى الأتراك. وتضم المختارات قصائد عدة لشعراء أرمن معاصرين ممن شـهـدوا تلك المذابح الوحشـيـة، ففـاضـت أرواح بعضـهم فيـها بين آلاف الضـحـايا من الشعب الأرمنى مثل الشـاعـر **تانيـيل ڤاروجـان** (١٨٨٤ - ١٩١٥)، والشـــاعـــر **سـيـامـانطو** (١٨٧٨-١٩١٥)، وغـيـرهـمـا؛ أمـا من أفلتـوا من تلك الكارثة، فقد أصيب بعضهم بالجنون من هول الصـدمـة، مـثل الموسـيـقـار الكبير **جوميداس**؛ وبقيت مشاعر الأسى العميق تلون قصائد الشعراء الآخرين الذين تشـتـتـوا فى المنافى شرقا وغربا بعد اغتصاب وطنهم.

وليس بوسـعنا فى هذاالحيز أن نقدم نصوصا لكل شاعر من شعراء هذه المخـتـارات، وإنما نكتـفى بأن نورد بعض النماذج التى تشهد بغنى الشـعـر الأرمنى وتدل عل تميـز شعرائه:

الأعور

(إننى أنظر إلى الحـيـاة بعـين واحـدة
أمـا عـينى الأخـرى فـهى من زجـاج
بعينى الواحدة تلك أرى الكثير
غـيـر أننى أبصـر أكـثـر بعـينى العمياء
لأننى بعينى السليمة أرى
بينمابالعين العمياء دائما أحلم)

باروبر سيڤاج
(١٩٢٤ - ١٩٧١)

إلى تمثال الجمال

أود أن يكون مرمرك
منتـزعـا من أعـمق رحم فى جـبل الأوليمب
وأن تكسـو بفضل مطرقـتى جسـدا ناريا
لامرأة مذهولة بالحمى والضياء
وتكون عيناك هوتين سحيقتين
يشعر المرء عندما يغوص فيهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأنه قد أصبح خالدا فى الأبدية
قسماتك طاهرة وفى انسجام نهديك
يموج رحيق الحياة

عارية تتبدين مثل روح الشاعر
وتحت هذا العرى الوثنى
يتعذب المرء ولايقدر أن يلمسك

لو كان من الضرورى أن يُقدم إليك
قربان
فأنا الذى أبتهل كى أذبح على هيكلك
ليشرب مرمرك آخر قطرات دمى

(تانييل ڤاروچان)
١٨٨٤- ١٩١٥

الأهرامات

هاهى متراصة بثقل هائل
كأنها جبال ترتفع بتأملات خارقة
كانت الأهرامات تبدو وكأنها
تحيط وتكبح حماقة الجبال
بسموها ودقتها
توحى إلى الجبال بالعقل والتدين
فى أقدس الأشكال
وأعظمها عدلا
إنها فوق اختلاف الديانات
والفلسفات
التى تنحنى فى التراب ناعية فناءها
كل المعتقدات والزندقات
تبدو متحدة
فى دين أصلى خالص
لايرجو شيئا من المطلق
بل كان يعيد كل شىء إليه
وفى كل مكان
كان يعيد إهداء نفسه إليه
... ...

وهكذا تستمر هذه القصيدة البديعة فى حدوسها الفلسفية وومضاتها الشعرية التى استلهمها الشاعر من الأهرام فى أثناء زيارته لمصر عام ١٨٩٨م، ولعل القارئ يرجع إلى نصها الكامل فى تلك المختارات، ليعيش معها ومع غيرها من روائع القصائد الأرمنية، تجربة حقيقية ثرية تضيف إلى وجدان القارئ وتغنى خياله.

كنت أتمنى ألايلجأ الدكتور **ڤاروچان** إلى الترتيب التاريخى المعكوس الذى جعله يبدأ من أحدث الشعراء ليعود بالتدريج إلى الوراء، حتى نصل فى نهاية الكتاب إلى أقدم الشعراء الأرمن إيغالا فى الزمن؛ فالترتيب التاريخى الطبيعى من الأقدم إلى الأحدث هو الأنفع للقارئ فى مثل هذه الحالات، وكنت أتمنى أن تتم مراجعة الكتاب بدقة حتى لاتفاجئنا من حين إلى آخر أخطاء نحوية وأسلوبية خاصة فى التعليقات النقدية المهمة التى عقب بها الدكتور ڤاوچان على القصائد المختارة. ومع كل هذا يبقى أن نشكر للقائمين على الكتاب جهدهم الكبير، ولجمعية القاهرة الخيرية الأرمنية التى أصدرت الكتاب فى إخراج أنيق رائع، التحية والشكر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

تاريخ المسرح فى مصر

من المعروف أن المسرح كفنٍ شديد التركيب والتعقيد من الفنون المستحدثة فى عالمنا العربى وفى مصر على وجه الخصوص. ورغم أن الشعر هو أبو الفنون، كما أنه هو الأب الشرعى للفن المسرحى، حيث المسرح الإغريقى. هو أقدم مسرح عرفته البشرية كتب شعرًا، كما أن هناك من الشعراء فى العالم كله، الذين كتبوا للمسرح، وأبدعوا الكثير أمثال وليم شكسبير، **وبرتولت بريخت**.... إلخ إلا أن الشعراء العرب لم يعرفوا المسرح طوال ثلاثة عشر قرنًا، وتلك المفارقة التى أدت إلى غياب المسرح عن الفنون العربية كانت بسبب أن الشعر العربى فى جوهره ينتمى للشعر الغنائى وكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينشد فى المناسبات والأسواق المختلفة، بينما المسرح الإغريقى كان دراميًا، ويقوم فى جوهره على فكرة الصراع.. الصراع بين الآلهة، والصراع بين البشر وذلك هو أساس الدراما التى لايمكن أن يقوم المسرح كفنٍ فى أى مكان فى غيابها.

يأتى د. **سيد على إسماعيل** - ليؤرخ للحركة المسرحية فى مصر، ويرصد تطوراتها المختلفة، وهى التى لم تتجاوز فى القدم القرن التاسع عشر الذى جاء حاملا لا لمصر وحدها، وإنما للعالم العربى كله رياح التحديث فى كل المناحى. فالمسرح فى مصر هو ابن لمجمل التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية المختلفة فى القرن الماضى. وقد جاء نتاجًا للبعثات التى أرسلها «**محمد على**» إلى أوربا، أو تاليًا لها. فتلك حقيقة تاريخية لايمكن الشك فيها.

والكتاب يقدم إطلالة عامة على التطورات المختلفة فى القرن الماضى، وهى التطورات، التى ظهر المسرح فى وسطها كعلامة عليها، كما قدمت لوجوده. ولقد تمثلت مصادر الكتاب فى تأريخه للمسرح فى:

- الكتب التى كتبت عن المسرح.
- الدوريات المختلفة.
- الملفات المحفوظة بدار المحفوظات العمومية.
- وثائق الدولة التى حفظت بدار الوثائق القومية، وهى التى قدمت له القرارات الخديوية لإنشاء الأوبرا، والمسرح القومى.

ولقد قسم الباحث كتابه إلى عدة أقسام جاءت على وجه الترتيب:

- البداية . وتناول فيها مسرح الحملة الفرنسية، ومسرح حديقة الأزبكية والسيرك، ودار الأوبرا الخديوية، أو الأوبرا المصرية.
- تقديم بعض المسرحيات المجهولة التى تأسست على الاقتباس والتعريب.
- رصد الفرق المسرحية الكبرى والمغمورة.
- تحديد جميعات التمثيل المسرحى.
- جزء خاص بالنقد المسرحى.
- نماذج من مسرحيات القرن التاسع عشر.

وبذلك يلاحظ القارئ أن ثمة نوعًا من التوجه الأكاديمى فى البحث الذى لم يترك أى شىء يخص الفن المسرحى فى القرن التاسع عشر، دون أن يتوقف أمامه، ابتداء من مسرح الحملة الفرنسية، الذى اعتبره د. **سيد على إسماعيل**، البذرة الأولى فيما نعرفه الان بالمسرح المصرى، والتى جاءت على يدى اثنين من أعضاء الحملة الفرنسية هما الموسيقيان «**ريجل، وفيلوت**». وبعدهما طلب **نابليون** من حكومته إرسال فرقة من الممثلين بدأت التشخيص فى منزل «كريم بك» ببولاق، حيث قدمت هذه الفرقة عرضين هما «**الطحانين، وبونابرت فى القاهرة**» وهى المسرحية التى اشترك فى تمثيلها أغلب علماء الحملة الفرنسية . ولقد اعتبر الباحث أن عروض الحملة الفرنسية تمثل اللبنة الأولى للمسرح فى مصر، وهو ما احتفت به الصحف الفرنسية التى كانت تصدر فى مصر إبان ذلك الوقت ، مثل جريدة «كورييه دوليجيبت» التى صدرت للترفيه عن جنود الحملة الفرنسية. كما أقامت الحملة فى مصر جمعية للتمثيل أعلنت عنها الجريدة المذكورة فى ٢٠/ ٨/ ١٨٠٠ وحددت موعدًا لتمثيل مسرحيتين **لفولتير وموليير**، كما توالت حفلات الجمعية والإعلان عنها، وكانت عروض هذه الجمعية تتم فى الأزبكية وذلك يتماشى مع ، ماسجله المؤرخ المصرى **عبدالرحمن الجبرتى** فى سفره الضخم عن تاريخ الحملة الفرنسية واصفًا المسرح بقوله:

«فيه كمل المكان الذى أنشأه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمى فى لغتهم بالكوميدى. وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلى والملاهى مقدار أربع ساعات من الليل، ولايدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة..»

«الأزبكية»

ثم يفرد الكاتب صفحات ملحوظة . للأزبكية كمكان من أماكن اللهو والفن لاتزال تعرف به حتى عصرنا الحالى فى وجود مبنى المسرح القومى، ومسرح العرائس ومسرح الطليعة وعدد من دور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما والمسرح. ويرجع الكاتب بدايتها إلى ما قبل الحملة الفرنسية بعدة مئات من السنين أصابها بعدها الإهمال بدرجات ملحوظة حتى جاء عصر الخديوى إسماعيل، فأعاد تعميرها، وأقام الأوبرا، ومسرح الأزبكية بعد تحسين الحديقة وجعلها منتزها تنيره الأضواء الغازية، وتزينه الفسقيات والمقاعد الخشبية مما جعل الحكومة تستخدمها فى الاحتفالات الرسمية بوصفها مرفقًا من مرافق الدولة، بعد إقامة المبانى الحديثة حولها. كما يظهر الكاتب أن مسرح الأزبكية يمثل لغزًا، حيث لم يجد أية إشارات من مصادر مختلفة تتحدث عنه منفردًا. كما لم يظهر تاريخ بنائه الحقيقى وافتتاحه نتيجة للاشتراك بينه وبين المسرح الكوميدى الفرنسى الذى أنشأه الخديوى **إسماعيل** فى المنطقة نفسها لكنه سرعان ما يعثر على ما يحدد أن تاريخ بداية العمل فيه كان فى مايو ١٨٦٩، وبعده بقليل افتتحت الأوبرا الخديوية.

ويخصص الكاتب صفحات للأوبرا الخديوية فيوثق القرارات التى صدرت بخصوص إنشاء الأوبرا فى مايو ١٩٦٩، وتكليف المهندس مسيو **أفو سكانى** المسؤل ببناء الأوبرا وهو الذى أنشاء قصر رأس التين لمحمد على من قبل، وتوفى ١٨٩١ فى مصر، مما يجعل تلك الصفحات تمثل مرجعًا هامًا للباحثين فى القرن التاسع عشر.

«المسرحيات المجهولة»

ولقد توصل الباحث إلى عدد من المسرحيات المجهولة، التى لم يرد لها ذكر فى مراجع القرن التاسع عشر، مما جعله يحقق ويؤكد ريادة «**محمد عثمان جلال**»، الذى قدم مسرحية الشيخ متلوف ١٨٧٣ كأول معالجة لمسرحية «تارتوف» لموليير. وكان محمد عثمان جلال شريكًا للمويلحى فى امتلاك مطبعة، وهى المطبعة التى طبعت المسرحيتين «لابادوسيت، ومزين شاويله» المعربتين، واشتهر أن ابراهيم المويلحى هو صاحب المسرحيتين. كما اشتركا معًا فى إصدار جريدة «نزهة الأفكار» التى صادرها الخديوى بعد إصدار عددين.. وكانت أول أعمال **محمد عثمان جلال** التى تعطيه الريادة، والتى حواها الكتاب هى مسرحية «الفخ المنصوب للحكيم المغصوب» التى نشرت فى مجلة روضة المدارس التى كان يصدرها **رفاعة الطهطاوى**. وبذلك يكون الباحث قد أكد ريادة **محمد عثمان جلال** المترجم فى ديوان الجهادية، على «يعقوب صنوع» الذى ذاع فى كل ما كتب عن المسرح، انه رائد المسرح فى القرن التاسع عشر.

كما يلقى الكاتب الضوء على أهم الفرق المسرحية وقدم رصدًا بأسمائها، وأهمها فرق سليم النقاش، وسليمان القرداحى، وأبى **خليل القبانى**. كما عمل على تقديم توثيق للجمعيات الفنية والتمثيلية. التى ظهرت فى ذلك الوقت. وبذلك يكون قد أعطى بحثه الكثير من المصداقية، التى تقدم كمرجع مهم لايمكن الاستغناء عنه للباحثين والكتاب والدارسين للفن والمسرح فى القرن التاسع عشر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيد محمد السيد قطب

محمود الوردانى فى «الروض العاطر»
المتتالية لا تكتمل دائمًا

لكى تدخل «الروض العاطر» **لمحمود الوردانى** تنحرف جهة اليسار قليلاً، تدخل بقلبك، وتدلف إلى عالم شخصيات مثلى ومثلك ومثل **الوردانى**، تلج فى سراديب جيل يكتب أيامه غير الملحمية، ليست فروسيته فى سيفه كأيام العرب، ولا فى غنائيته الشعرية الساخرة الناقضة كأيام **طه حسين**، فروسيته فى نبضاته التى كانت إيقاعًا لزمن الأحلام النبيلة والمشاريع الكبيرة المؤجلة، فى البحث عن حريته الروحية والسياسية والاجتماعية، فى تمرده الذى استهلكه زمن السرد المستورد الرائج، فروسيته فى متاهات الذاكرة يستحضرها بقلم مداده من شرايين الكاتب يجرى على الأوراق نهرًا خصبًا متدفقًا، جداوله من الأزمنة الماضية القريبة والبعيدة، والأزمنة التى اعتصرت القلوب لتأخذ رحيقًا عطرًا لفضاء الوطن، والأزمنة الحاضرة بتحولاتها السلعية والنفطية ونموذجها الأبيض الثلجى البارد ورايتها الزرقاء الحمراء.

لا تستطيع أن تطوف فى هذا العالم حاملا كلمة نقدية من «**دريدا**» أو مقولة **لتودوروف** أو بعض تصنيفات «**جينيت وجريماس وفداى**»، من الأفضل أن تدخل بالعربى الفصيح والعامى المختزل لحكمة المصريين، أنا وجدت مدخلى من عبارة مكتوبة على باب محل مغلق بحى شعبى «إن كنت نسيت ماضيك.. خسارة العتاب فيك»، **والوردانى** يقاوم النسيان فى «الروض العاطر» لتمتزج الأزمنة بمتغيراتها، وكى يكون للعتاب محل ينفع فينا، **الوردانى** يتجول فى تشكيلات.. جغرافيا العالم بحثًا عن المصرى التائه، فى «هانوفر»، والكويت والمطار وأحمد ماهر والترعة البولاقية وباب النصر ومكاتب الأنباء حيث ساعات التوقيت الخمس، ووسط البلد المنهوك بالضجيج، والإسكندرية المشتعلة فى زمن عرابى، فى بنيات متوازية تستمد من التاريخ خطا والواقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المأسور مساحة والذاكرة التى تقاوم الاستلاب عمقًا، ليتخطى البعد الواحد.

بداية مقلوبة، العودة إلى الوطن، الخروج المضاد بحثًا عن الزمن الضائع أو رفضًا للنموذج الأبيض الأزرق، والعودة مع موت الأم لتشغل الابنة العائدة «إقبال» سريرها ومنزلها، تواصل مصرى حميم، من يبدأ بالتمرد يواصل مسيرة من خرج من معطفهم ورفضهم، يبحث عن عطرهم لينقذه من رائحة التحولات الاستهلاكية، والعودة المرتبطة بموت الأم تحمل فقدًا آخر، فقدًا جسديًا للثدي المستأصل، فقدًا للجنين الذي لا يريد أن يكتمل، تجربة جيلك وجيلنا يا **وردانى** تظل ناقصة لا يكتب لها الاكتمال، ولا تثمر مولودًا من نبضك الروحى والعقلى والوجدانى، يتمثل فى هذا الحنين المادى المكتمل لحمًا ودمًا، والجنين لا يريد أن يكتمل، وبطلتك «إقبال» تعود مهزومة، رسالة الدكتوراه «المحرمات فى الرواية العربية» لم تتوج بعد، أوراق متناثرة هى، مثل تجاربنا المتناثرة، هل ممكن التغلب على «المحرمات فى الرواية العربية»؟ لو حدث هذا لانتهت الدكتوراه واكتملت التجربة.

متتالية الأفعال دائما ناقصة «إقبال» أفعالها لا تتم، أحلامها لا تكتمل، عاشقوها لا يستمرون ماديًا جسديًا أو نفسيًا أو إنسانيًا، المتمردون يتنازلون حتى «أسامة» يتحول إلى صائد خواجات فى عصر الاستهلاك الإنسانى ليشتروا جسده بعد أن انطمست الروح برياح التغير.

و «شاكر» لا يكتمل فيلمه عن **عرابى**، حلم العمر بمشروع واحد يتوج الزمن الضائع والتمرد المهزوم لا يتحقق، وعرابى بطل السيناريو المفقود لن يكتمل حلمه فى الوجود داخل وجدان جماعته المصرية المناضلة عن طريق عمل يخلده، العمل الفنى المشهور الذى ارتبط باسمه للأسف يقتله «صغار فى الذهاب وفى الإياب» أهو مرثية معكوسة لحلم عرابى الشديد الطريد فقط أم هو منطبق تمامًا على تجربة «إقبال» وتجربة «شاكر» وتجربة «أسامة» وتجربة «بهية» أيضًا؟

كل المتتاليات النبيلة الصادقة وصمها قول شاعرنا الفحل «صغار فى الذهاب وفى الإياب» وكأن مقولته «عطر منشم»

متتاليات الأحلام الكبيرة تتحطم وتظل الآمال معلقة بالحقيبة التى اختلطت بها أوراق الدكتوراه فى باب الخلق، وحقيبة أخرى اختفت فى ميدان أم المعارك بين رمال الخليج المتحركة المشتعلة ليكون مصير السيناريو البطولى لعرابى وشاكر مجهولاً، ويتحد شاكر وعرابى معا فى المنفى والخروج المنهزم، وإن ظلت الآمال معلقة لأن أبطالك يا**وردانى** لا يعرفون الفشل، ويحبون الحياة، ويحبون هذا الروض، والوطن، زمنهم الجميل، أحلامهم المنتظرة، حتى انكساراتهم السابقة والحاضرة ولحظات متعتهم الناقصة بنقصان أجسادهم المبتورة، حتى لو تحولت رائحة البرتقال والتفاح وكل فواكه العالم إلى عطن، يظل الروض عاطرًا لأنه العمر، لأنه التجارب الحميمة التى عاشت فيها الذات لحظة منتصرة على ضعفها الجسدى والروحى وقتًا ما، لأنها الارتباط بالآخرين، الذين فى قيد الحياة والذين ينتقلون تحت عطر الورد إلى باب النصر مشيعة روحهم بالقرآن.

أما الحاضر فهو عصر وكالات الأنباء والأخبار المترجمة لنجوم الأزياء والإعلان والخيول التى انفلتت من قصائد **عنترة** و**أمل دنقل** لتمرح فى سباقات تحت الجميلات البيض والسمر والصفر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومساحيق التجميل وفياجرا العاجزين الذين تصلبت شرايينهم وجفت دماؤهم ولايزال النهم الاستهلاكى لتناول اللحوم يستبد بهم -، بعد أن سقطت أسنانهم الطبيعية ولفظت أفواههم المتحجرة أسنانهم المصطنعة.

لقد أطلقت على أبناء جيلك يا **وردانى** أسماء مغايرة لأسماء سجلات المواليد المعاصرين، أبناء عصر الاستهلاك، حتى تؤكد الاغتراب الذى يعايشه من عاصروا الجيلين معاً، إقبال، وبهية وشاكر، أسماء ما عادت متصلة بمرجعية جيل السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، التي استمدت مرجعية مغايرة إما متصلة بالجانب الآخر من البحر المتوسط والمحيط الكبير وإما عادت تبحث عن جذور تحتمى بها فى تجربة التراث، أما جيلك فكان له إقباله الخاص المتمرد على المرجعيات العالمية وطموحه الخاص الذى يريد اجتياز تجربة التراث فى واقع يصنعه بفكره وعقله محافظاً على قيمة التواصل التى لا تنجو من تمرده.

ولكنى لا أتفق معك يا **وردانى** فى تعدد علاقات إقبال العاطفية، حقاً إنها يمكن أن تكون رمزاً للوطن الذى يعطى نفسه بحب وأمل لمن ينشد فيهم الزعامة والذات الحالمة القوية ولو كانت مسيطرة، حقاً إنه يعطى نفسه للنموذج الغربى أحياناً بحثاً عن ثمرة مهجنة تملك إيجابيات ثقافتين ونتاج حضارتين متداخلتين ونحن فى مصر - بصفة خاصة - قدر لنا أن نكون مركز الاتصال للصراع الحضارى والتداخل الثقافى، حقاً إن الوطن لم يبخل بنفسه على أبنائه ولو كانت أرواحهم نهباً مع أجسادهم للخواجات فى بعض الأحيان، ولكن إقبال نموذج للمثقفة المصرية ولا تريد لهذه المثقفة أن يكون جسدها - معادل روحها وعقلها وقلبها بالطبع - منقسماً بين الأجيال ومساحة لمغامرات الغربيين والشرقيين معاً، لقد أردت يا **وردانى** أن تؤكد سعى المثقفة المصرية للحرية ولو كانت حرية الجسد معادلاً لهذا السلوك المتمرد الذى عانى طويلاً من الكبت الروحى والمادى، ولكن هل يمكن أن نتخيل مثقفة مصرية تعيش هذه التجربة؟ حقاً إن لها دلالات ولكن كان يمكن أن تتم فى إطار مشروع يتفق عليه المجتمع حتى تصبح للشخصية مصداقية أكثر خاصة وأنها نموذج نسائى لم يعتد القارئ المصرى والشرقى أن يسمع عنه.

احتشدت يا **وردانى** لهذا العمل احتشاداً كبيراً ووظفت نصوصاً لها فى وجدان الجيل مساحة وجدانية مؤثرة، من القرآن الكريم نستمع إلى تلاوة يوسف والطارق والواقعة، اختيارات محسوبة الإيقاع والدلالة والأثر، من صوت **أم كلثوم** ونبض **بيرم** وإيقاع **الشيخ زكريا أحمد** يتسلل إلينا الحب العاطر، من تاريخ **عبدالرحمن الرافعى** وصحافة **سليم خليل النقاش** ووثائق **محمد حسنين هيكل** تتزود بالتاريخ الحميم المفقود وتكتب سيناريو القرن السابق والقرن الحالى مكثفاً الضربة الغربية للمنطقة، مستغلاً السينما بعالمها المثير تستخرج دموع **الريحانى** و«تلقيح جتته» حتى درجة الشواء فى حب يائس محروم مع سندريللا الطبقة الثرية فى «غزل البنات»، مستغلاً حب الجمهور - النسائى منه بخاصة - **لأحمد رمزى**، ليتحول اسمه إلى ظاهرة مع أن مسيرة صاحب الاسم فى الرواية تأتى مناقضة لبطولة **رمزى** البرينة الجريئة فى السينما لتؤكد خداع الفن ومفارقة الواقع.

ARCHIVE

توظف يا **وردانى** وجهات النظر المتعددة، من السارد العارف المتحدث عن شخصياته بالغائب، فهو يحتويهم ويرسم أقدارهم، ليتحول الخطاب فجأة إلى غنائية صارخة بصوت المتكلم المستنجد المهموم المنتظر، ويحدث الالتفات السردى المطلوب بتداخل الأصوات حين يتوجه المتكلم إلى المخاطب باحثاً عنه دون أن يسمع رداً، مع تنوع الأسلوب مع ذلك كله ليكتسب الخطاب مرجعية تاريخية موثقة، الرواية عالم حافل معادل لكل وسائل الاتصال ومشبع بأنماط المعرفة كافة، فى مزيج منصهر لا يخلو من متعة القراءة التى تعرف كيف تتبع يا **وردانى** خطاها من دراما لدراما ومن مكان لمكان لتكون المتتالية السردية للعمل الروائى هى المتتالية الوحيدة التى تحافظ على أن تكون مكتملة، خائفاً فى بعض الأحيان أن ينفلت زمام هذا النسيج الملحمى المتعدد الأصوات والطبقات والصراعات من خيوط درامتك السردية، ملمحاً بذلك وأنت تتماهى مع شاكر صاحب سيناريو عرابى، حين تقول: «كيف يمكن أن تشكل هذه المشاهد سيناريو محكماً؟».

تلك هى المشكلة.. ربما كانت التفاصيل العديدة المتنوعة سبباً للمشكلة، فكيف تغنى المشاهد المختلفة وتمنح السيناريو بكامله ملمحاً ملحمياً؟» (ص ١٥٣).

حتى الحلم بغرائبيته وجسدانيته المشوهة وكثافته الحاشدة للرموز الدالة وكهوفه المخيفة ووطاويطه الرهيبة جعلته جزءاً من بنية شخصية إقبال المحورية الواثقة الخائفة المحبة المتمردة المنهزمة المحافظة على روحها وأملها، كان جميلاً أن تجعل التواصل فى البداية بعودة إقبال إلى منزل أمها وسريرها وعالمها وتحافظ على إيقاع التواصل الجميل فى النهاية وإقبال تأخذ بأيدى بنتى أخيها الغائب فى الخليج مع السيناريو وعرابى، والبنتان تمارسان الفن فى متحف **مختار** على بعد خطوات قليلة من قلب العاصمة حيث ميدان كعكة **أمل دنقل**، وحيث منزل الأسرة الكبير الذى تسكنه إقبال مطلة كل يوم على القلعة، ليحدث تواصل الأجيال، وتواصل التاريخ وتواصل الرمز المصرى بتجربته السياسية منذ **صلاح الدين لمحمد على** حتى تكتمل الصورة، صورة القاهرة بحيويتها وعطرها ونبضها.

الروض العاطر هو السرد ذاته يا **وردانى**، السرد الذى جعلك تتذكر ملامح التجربة كاملة وتستعيده لتعايشه من جديد، أظن أن كتابة هذا العمل، أن الزمن الذى تم فيه صياغه الخطاب السردى بالنسبة لك وبالنسبة للمتلقى أيضاً هو هذا الروض العاطر.

نغلق المقال بمتتالية سردية قصيرة توضح كيف تكون المتتاليات ناقصة حتى فى أبسط أشكالها الإنسانية ليظل الفعل الإنسانى غير منجز لمايريد ولا يتلقى ما يسعى إليه، متتالية وكأنها قصة قصيرة جميلة ذات بنية دالة على النموذج الروائى الكلى للروض العاطر كما نسجه **الوردانى**:

«التقطت أذناها صوت جرس التليفون وهى تفتح باب المصعد، ردته خلفها ومضت تبحث عن المفتاح فى جيوبها، ثم فى حقيبة يدها والرنين لا ينقطع، سقطت الحقيبة من يدها وانحنت تعود بها وتفتش فى جيوبها والرنين لا ينقطع. وجدته فى نهاية الأمر قابعاً فى كفها، وعندما حاولت إيلاجه بسرعة، سقط منها والرنين لا ينقطع حتى فتحت الباب أخيراً، واتجهت لاهثة للتليفون فى الركن، غير أنه كان قد توقف فجأة» (ص ٧١).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رؤيتان حول
مهرجان القاهرة السينمائي الدولى

كيف تمكن أن يصبح المهرجان جديرا بالاحترام العالمى

إذا كانت الأفلام هى معيار نجاح - ومحك أى مهرجان سينمائى دولى - فإن الدورة الأخيرة لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى - هى الثانية والعشرون - تمثل إنجازا هاما حقا - كما وكيفا - وإذا كان التنظيم محكا آخر مهما - مثل الفيلم - فإن هذا أمر يدعو للنقاش.

الكم الوافى من الأفلام جاء من كل أركان الدنيا - حتى استراليا - يكفى من ناحية الكيف أن تنجح القاهرة فى دعوة أفلام رائعة مثل «**البؤساء**» - الأمريكى - للمخرج الدنمركى الكبير **بيل أوجست** الفائز مرتين بالسعفة الذهبية لمهرجان كان، **والنتيجة النهائية** - الإسبانى للمخرج الكبير **خوان باردیم**، وأن يشترك كل منهما فى المسابقة الرسمية، أو الفيلم الأمريكى «**صانع المطر**» للمخرج الكبير **فرنسيس فورد كوبولا**، والإنجليزى «**الجنرال**» للمخرج الكبير **جون بورمان**، والفيلم الفرنسى «**الدفاع السرى**» للمخرج الكبير **جاك ريفيت** أحد أهم رواد الموجة الجديدة - وكانت هناك بشرى معلنة أن هذه «دورة أمريكا اللاتينية» وانتهى الأمر بعرض فيلمين فقط أحدهما البرازيلى «**المحطة الرئيسية**» إخراج **والترسالليس** الفائز بالدب الذهبى لمهرجان برلين ٩٧ - أما أكبر كم فقد جاء من السينما الأمريكية يتلوها الفرنسية ثم الإيطالية مع أضواء على السينما المجرية، والسينما الكورية الجنوبية.

شعار المهرجان

يحسب لهذه الدورة تحقق مشروع «**أضواء على السينما**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإيرانية» - بعد تعثر مبادرة سابقة لرئيس المهرجان الراحل **سعد الدين وهبه** - ساعدت عليه تنقية الأجواء بين مصر وإيران وسياسة الانفتاح الثقافى للرئيس **محمد خاتمى** - وكان كل من مهرجان دمشق ٩٧ وقرطاج ٩٨ قد احتفى بهذه السينما التى حصدت الجوائز فى العديد من المهرجانات الدولية - وإذا كانت هذه أول مشاركة بعد الثورة الإسلامية، فقد عرف جمهور القاهرة أفلاما إيرانية فى بعض دورات المهرجان الأولى - ويأتى هذا البرنامج يجيب على «أسئلة فى ذهن المشاهد المصرى وسط الميديا العالمية - حول المجتمع الإيرانى الحديث ومدى حرية التعبير، ووضع المرأة، وفنية الصورة وكان من الجميل تضمين فيلم لإحدى المخرجات وهى **ركشان بنى اعتماد** - وهى واحدة من عشر مخرجات أحدثهن وأصغرهن **سميرة مخالبانى** التى فاجأت رواد مهرجان كان ٩٧ بفيلمها الرائع الطويل الأول «**التفاحة**» التى أخرجته وعمرها ١٧ سنة، ويحضر إلى القاهرة وفد سينمائى إيرانى يضم مخرجا ومسئولا عن مؤسسة الفارابى وصحفية (لم يحضر وفد فى تكريم السينما الإيرانية بمهرجان

قرطاج!)

لوضع القاهرة الحضارى فى العالم العربى كان لابد أن يضع أكبر مهرجان دولى فى هذا العالم، السينما العربية موضع الاهتمام، لكن يحدد هذا حالة السينما العربية ذاتها وظروف إنتاجها. وقد ضمت الدورةالأخيرة اثنى عشر فيلما عربيا - خمسة منها فى المسابقة الرسمية وكان إنجازا طيبا أن يدعو مهرجان القاهرة الفيلم الجزائرى الفائز بالتانيت الذهبى لمهرجان قرطاج الأخير: «**العيش فى الجنة**» الروائى الطويل الأول للمخرج الشاب، «**بو علام قيرشو**» الذى يقدم صورة مثيرة لبؤس حياة العمال الجزائريين فى فرنسا، هؤلاء الذين قام على أكتافهم عمران فرنسا ومع هذا يعيشون فى ضاحية عشوائية على بعد ثلاثة كيلو مترات من باريس، فى أكواخ بلا ماء أو كهرباء، والزمن هو ١٩٦٠ - ١٩٦٢قبيل استقلال الجزائر، مشاهد لعنف البوليس الفرنسى فى اقتحام الحى، وتفتح وعى المرأة الشابة القادمة من صحراء الجزائر لتنضم لحركة المطالبة بالتحرر - ولكن رغم تحقق الاستقلال تظل حالة العمال كما هى - لا الحكومة الوطنية الجديدة ولا الحكومة الفرنسية اهتمت بسكان الحى العشوائى!

وكان إنجاز آخر المدة الفيلم اللبنانى «**غرب بيروت**» - هو أيضا فيلم أول لمخرجه الشاب **زياد دويرى** الذى يقدم الحرب الأهلية اللبنانية من خلال عيون مراهقين فى رؤية ساخرة تؤكد عبثية هذه الحرب!

كانت المشاركة السورية بالمسابقة الرسمية بفيلمين هامين يعرضان للمرة الأولى - **الغرباء** لمخرج **سمير ذكرى** الذى يتناول حياة وكفاح المفكر العربى ورائد التنوير «**عبد الرحمن الكواكبى**» - (١٨٤٩-١٩٠٢) الذى وقف ضد ظلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكم العثمانى فى سوريا، وتعرض هو نفسه للاضطهاد والاعتقال، ونادى بالعلم وبعمل المرأة والوحدة العربية .. وحمل الفيلم فى مواقف الكواكبى ضد الشعوذة ومشايخ الزار وتغييب الوعى باسم الدين، إسقاط على الواقع الحالى للأمة العربية وكان مفروضا أن يستكمل تصويره فى مصر حيث التقى الكواكبى **بالأفغانى ومحمد عبده**. وقد فاز الفيلم بنصف جائزة أحسن فيلم عربى المقدمة من وزارة الثقافة المصرية - صندوق التنمية الثقافية.

الفيلم السورى الثانى «**نسيم الروح**» للمخرج **عبد اللطيف عبد الحميد** .. إنه حقا نسمة شفافة فى عذوبتة ودفئة الإنسانى، وشحنةالأسى الرومانسية فى اعطافه، يمزج فى رفاهة بين الواقع والحلم - الكابوس والحقيقة، الحاضر وذكريات الطفولة والأم الحنون التى ترضع الحب لطفلها اليتيم، قصة حب مجهض وما أكثر قصص الحب المجهضة .. وكأن **عبد اللطيف** يشركنا فيها ومع أبطاله - تشعر بجحيمه معهم وتتوجه مع بطلها - ما كان أروع **بسام كوسا** فى تجسيده لدور العاشق .. وفى تحيته إلى **بليغ حمدى** وموسيقاه حتى ليذهب بنفسه إلى القاهرة ليقدم عزاءه لمصر وشعبها .. ومع هذا يخرج هذا الفيلم الجميل والمتكامل فى عناصره الفنية بلا أى جائزة أو تنويه .. أو تقدير لدورى **بسام كوسا** فى بطولته وبطولة الفيلم السورى الآخر «**تراب الغرباء**!

الفيلمان المصريان فى المسابقة الرسمية كانا - كما قيل - الوحيدين الجاهزين - أولهما: «**اختفاء جعفر المصرى**» للمخرج **عادل الأعصر** المعروف بأفلامه - كما يعترف هو التجارية ليحقق الإقبال الجماهيرى - مستعينا دائما بالنجوم - عن سيناريو **بسيونى عثمان**، اقتبسه عن مسرحية الكاتب الإسبانى **اليخاندرو كاسونا** (١٩٠٣-١٩٩٥) - يقوم على أساس فكرة فاوست - التى تناولها الشاعر الألمانى **جوته** حول المعرفة مقابل الروح، ولكن **كاسونا** طورها حيث الشيطان هو وسواس الشر الذى لا يقهره إلا الحب .. ويدخل **بسيونى** تعديلا فى الشخصيات حيث يقوم **حسين فهمى** بدورى الشيطان والصياد القاتل - ويقدم الشيطان هنا فى زى عصرى حديث .. يقوم بإغواء جعفر المصرى - **نور الشريف** - ليقتل والقتل هنا بالنية .. يتفوق **فهمى** فى اداء الدورين فى مباراة مع **نور الشريف** .. وقد فاز الفيلم بالنصف الثانى من جائزة وزارة الثقافة لأحسن فيلم عربى.

الفيلم المصرى الثانى «**كونشرتو درب سعادة**» إنتاج مشترك بين فرنسا وشركة **يوسف شاهين** - وبقدر ما أثار فيلمها الأول «**شحاذون وبلاد**» ١٩٩٢ - إعجاب الكثيرين وترقبهم بفيلمها الثانى، فقد جاء هذا الفيلم مخيبا لهم - بل صادما - وهو عن سيناريو **لحسام زكريا ورفيق الصبان** - والمخرجة نفسها، يفصل الفيلم بين عالمى «الكونشرتو» أو الموسيقى الكلاسيكية - الحضارية أو الغربية وبين درب سعادة ..الذى يسكنه مواطون بسطاء فقراء يصورهم الفيلم كجهلاء يؤمنون بالخرافة والشعوذة - حتى تلجأ زوجة عزرز موظف الأوبرا الذى كلف بمصاحبة عازفة الكمان المصرية العائدة بعد ١٨ عاما إلى الأولياء وإلى السحر حتى يعيد لها زوجها الذى أحب «عايدة» ، وينطق زميل لزوجها بالأوبرا **بيتهوفن** على انه بللونا! ويتصور عزوز أوركسترا من عازفى درب سعادة يعزفون على الكوارع والشيشة !! ثم تقدم حملة «شعبية» لاختطاف عزوز من الأوبرا! ولكن

فيلم الافتتاح تانجو اسبانيا - إيطاليا مشترك

فاسيليكى اليوناده - أحسن ممثل

هناك على الأقل حسنة فى رد الاعتبار للموسيقى الشعبية فى مشهد طفل الحارة الذى يحاول العزف على الناى. وقد فاز الفيلم بجائزة **نجيب محفوظ** للعمل الأول أو الثانى لأنه حاول اكتشاف العلاقات بين الحضارات كما جاء فى حيثيات لجنة التحكيم!!

تفوز سينما العالم الثالث بالجوائز الكبرى للمهرجان .. الهند والصين وإيران .. تتفوق أفلامها على أفلام قادمة من فرنسا وبريطانياوهولندا وإسبانيا وأمريكا (فى دورة مهرجان لوكارنو الأخير فازت أفلام من الصين وإيران وقرغيرستان بالجوائز الكبرى) - أمام أفلام من سينمات راسخة)

وإذا كانت لجنة التحكيم برئاسة الممثل والمخرج الأمريكى الذى يعيش حاليا فى فرنسا «**جون مالكوفيتش**» والتى خلت من أى ناقد قد أبدت إعجابها الشديد بالفيلم الهندى - «**الإرهابية**» فقد بالغت فى هذا الإعجاب لدرجة حجب جوائز عن أفلام أخرى تستحقها.

وفيلم الإرهابية «للمخرج **سانتوس سيفان** هو فعلا فيلم تتمثل فيه سيطرة كاملة على كل العناصر .. وأسلوب رؤية خاص ونص محكم .. وقصة شيقة محبوكة بصورة مبهرة ومشاعر وحكمة ووضوح فى اكتشاف روايات البشر داخل الشخصيات» .. حسبما جاء فى تقريظ اللجنة مما يجعله يستحق الجائزة الكبرى (الهرم الذهبى) - خاصة أنه يمثل سينما فقيرة - وقد كان من قبيل التزيد منحه جائزة أحسن إخراج، إضافة للهرم الذهبى، ومن التزيد - أيضا - أن يمنح جائزة أحسن إسهام فنى للمثلة، فإذا كانوا مقتنعين إلى هذا الحد بقوة أدائها، فلِمَ لمْ يمنحوها جائزة أحسن ممثلة إذن! لقد تغزلت اللجنة فى عينيها وشعرها وكل أنفاسها. التقليد أن تمنح جائزة الإسهام الفنى لفيلم يحقق تكاملا فنيا ولهذا كان أحق بها «**نسيم الروح**» السورى أو «**النتيجة النهائية**» للمخرج الأسبانى الكبير **خوان باربديم** - ٧٦سنة - الذى استرجع جزءا فاصلا من الذاكرة الإسبانية التى أعقبت موت فرانكو ١٩٧٥ - ١٩٩٦ - التحول إلى الديمقراطية وعن الديموقراطية - فى رؤية محكمة وأسلوب متقن.

جائزة أحسن سيناريو للفيلم الإيرانى «**أكون أو لا أكون**» إخراج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيافو ش إيارى الذى يدعو للتسامح بين الأديان - من خلال عملية نقل قلب من شاب مسلم - توفى إكينيكيا - إلى فتاة أرمنية، كما يقف فى صف نظرية نقل الأعضاء. ويستحق الفيلم الصينى «**وقت للتذكر**» إخراج **بى - نج** الهرم الفضى وهو يقع فى نطاق استرجاع الذاكرة مثل الإسبانى، فى مراجعة فترة حاسمة فى تاريخ الصين قبل ثورة **ماو**.

الفيلم الوحيد الفائز خارج العالم الثالث هو اليونانى «**فاسيليكى**» إخراج **ف. سرداريس** وفاز بطله بجائزة أحسن ممثل - وهو فيلم جيد فيه أيضا استرجاع بفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فى اليونان وسيطرة العسكرية وقصة حب معقدة بين الجلاد والضحية إنه كرم زائد من المهرجان فى التكريمات!، فقد كرم من الراحلين المصريين المخرجان **عز الدين ذو الفقار** و**حسن الإمام**، ومن الأحياء الممثلة **سعاد حسنى** - أضيف إليها فى حفل الافتتاح **يوسف شاهين** والأمريكى السورى الأصل - **مصطفى العقاد**. ومن الأجانب الممثلة الإيطالية **جينا لولوبريجيدا** والممثلة المخرجة الفرنسية **نيكول جاسيا** والممثل الأمريكى **دانى جلوفى**، والإيطاليان الإخوة **فيتوريو وباولو تافيانى**، والممثل المخرج البولندى **جيرزى ستكور**، ومن الراحلين المخرج اليابانى **اكيرا** كيروسادا، والمخرج الأفريقى جبريل **مابيتى** وقد عرضت أفلام للمكرمين الأجانب وهذه إيجابية هامة وصدرت عن اثنين منهما - كراستان - .. ألم يكن الأجدر الانتقاء والتركيز، وإعطاء فرصة للدراسة المتعمقة واللقاء الخصيب!

هل تتصور أن يحضر اللقاء المخرج الإيطالى الكبير **باولو تافيانى** بنفسه إلى القاهرة ولا يحضر اللقاء الصحفى معه إلا عدد لا يزيد عن عدد أصابع اليدين!صاحب «**الاب السيد**» الذى فاز بالسعفة الذهبية لمهرجان كان ٧٧ - «**وليلة القديس لورنزو**» - جائزة لجنة التحكيم الخاصة ١٩٨١ - يتسابق الصحفيون وراءه فى اى مهرجان كبير، وهنا لا يجد اهتماما صحفيا!! . فقد تقرر عقد المؤتمرات الصحفية فى هذه الدورة مساء بعد أن يكون جهد الصحفيين قد استهلك فى السعى بين دارين متباعدين فى النهار! وفوق هذا فإن أغلبهم لم يشاهدوا الأفلام .. ولهذا جاءت أسئلتهم عامة بدون فهم..

ومع نخبة المخرجين والفنانين والمنتجين والنقاد الذين توافدوا من أركان العالم - وخاصة من العالم العربى .. ألم تكن فرصة ذهبية لحلقة بحث أو **مائدة مستديرة** لطرح قضايا ومشاكل السينما وما أكثرها..

وأين الجمهور؟ وأين الشباب المفروض أن يهدف المهرجان إلى نشر التذوق الفنى كما جاء فى المادة الأولى من لا نحته كيف يتحقق هذا الهدف مع غلاء الأسعار فى دور القطاع الخاص التى استأثرت بأفلام المهرجان فى هذه الدورة؟ خلال أيام قرطاج السينمائية بتونس يخفض السعر ليتيح الفرصة للشباب ولهذا ازدحمت دور العرض .. لِمَ لَمْ يكن إسهام الرعاة من رجال الأعمال فى محاولة دعم السعر المخفض للشباب .. لتعريف الشباب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حلبه التزحلق فرنسا - مسابقة

الإرهابية - الهند - الهرم الدهبي واحسن مخرج

بسينمات مجهولة .. غير الأمريكية - مثل فيلم «**سكرمر**» القادم من جواريلوب بالبحر الكاريبى - الذى يدين بأسلوب مسرحى العنصرية فى ظل الإمبراطورية الفرنسية بمناسبة الاحتفال بمرور ١٥٠ سنة على إلغاء العبودية أو مثل أفلام من مقدونيا ومونغوليا وفلندا وإيرلندا تثير الاهتمام؟!

شهادة طيبة لرئيس المهرجان الفنان **حسين فهمى** .. حفل الافتتاح الرشيق بدار الاوبرا .. حمل لمساته .. استمتع الحضور بالتانجو رقصا حقيقيا جميلا على خشبة المسرح قبيل عرض الفيلم الرائع **تانجو** للمخرج الكبير **كارلوس ساورا** الذى وفق من خلال دراما الرقص .. والبعد السياسى فى تعرية القهر الاجتماعى والسياسى وشهادة طيبة للجهد المتفانى الفائق للسيدة سهير عبد القادر نائب الرئيس واعضاء المكتب الفنى وشهادة طيبة للجهد الفائق الذى بذله الناقد الجاد **أحمد رأفت بهجت** فى إشرافه على مطبوعات المهرجان بدءا من الكتالوج (رغم عدم ترقيم صفحاته وعدم إدراج معلومات وافية عن مخرجى الأفلام ورغم كونه بلا فهرس) - إلى النشرات اليومية التى أسهم بأكبر قدر فيها فى متابعة نقدية للأفلام الناقد الشاب **محيى الدين فتحى**، وكتب التكريم: (**حسن الإمام**) **لمحمد عبد الفتاح**، و(**سعاد حسنى**) **لماجدة موريس**، و(**عز الدين ذو الفقار**) **لطارق الشناوى**، وإصدار كراسات عن المكرمين: اليابانى الراحل **كيروساوا**، والبولندى **شتور**، والسينما الإيرانية، إنها نقطة ضوء لجندى يؤثر أن يعمل فى الظل.

إن ما قد يتضمنه هذا العرض السريع من ملاحظات نقدية تتصل بالتنظيم، إنما تنطلق من الرغبة فى الأفضل .. يظل مهرجان القاهرة «الدولى» المقصد المفضل للسينمائيين العرب .. وجديرا بإحترام عالمى .. حتى يمكن فى المستقبل - أن يتبوأ مركزه بين مهرجانات العالم الكبرى .. كان .. برلين .. فينيسيا .. ثم القاهرة كما يحلم رئيسه .. **يا ليت**»!

فوزى سليمان

الجوائز تذهب للأسوأ

أشفق كثيرون على مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عندما توفى رئيسه السابق وصاحب الفضل فى توطيد مكانته الدولية الحالية **سعد الدين وهبة** لأن **وهبة** بمجهوده الوافر وشخصيته القيادية، كان يطغى على كيان المهرجان كمؤسسة فلا يترك له فرصة لشكل ثابت مهما تغير رؤساؤه - شأن المهرجانات الكبيرة - هذه الفرصة أتيحت مؤخراً بتولى الفنان **حسين فهمى** رئاسة المهرجان، وهو مع احترامنا له لا يملك نفس طاقة ولا شخصية الراحل **وهبة**، ومع ذلك فنحن كما يبدو مصرّون على قمع أى تطلعات مؤسسية للمهرجان، فمنذ تولى **فهمى** التغطيات وهى تصدر بعنوان واحد لا يتغير هو: مهرجان **حسين فهمى** ولأن **فهمى** مقتنع هو الآخر أن المهرجان مهرجانه فهو حريص على طبعه بطابعه، وعلى إحداث تغييرات جوهرية تناسب طريقته فى التفكير، مثل دور رجال الأعمال ونوعية الأفلام المشاركة وهو بالطبع حر فى طريقة تفكيره ولكن المهرجان لا ينبغى أن يكون حقل التجارب لكل رئيس جديد، لأنه أكمل بالفعل اثنتين وعشرين سنة. وهى فترة كافية جدا للاستقرار على الصيغة الأنسب، ولا معنى لمراجعة هذه الصيغة فى كل مرة يتغير فيها الرئيس دون أن يعنى ذلك أننا نهاجم تطوير المهرجان وانفتاحه على أحدث التكنولوجيات المتوفرة عالمياً ولكننا نهاجم مفهوم الأفلام «النظيفة» الذى طرحه **فهمى** مثلاً، نهاجم عرضه لأوبرا - بدلاً من فيلم - فى الختام، ونهاجم استعداده لتحويل المهرجان لقطاع خاص وبيعه لمن يدفع أكثر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المهم أن الدورة الثانية والعشرين للمهرجان انقضت أخيراً وقد كانت طويلة جدا. مرهقة جداً. مليئة بالسينما الجميلة والأحداث المزعجة ولكن نهايتها للأسف كانت حزينة جدا.

لماذا كانت النهاية حزينة.. لأن الجوائز ذهبت لمن لا يستحقها ولكن لماذا نحزن إذا كان ذلك قد أصبح تقليداً فى مهرجاننا؟! نحزن لأن رئيس لجنة التحكيم هذا العام هو الممثل والمخرج «المحترم جدا» **جون مالكوفيتش** الذى يبدو لأول وهلة ولثانى وهلة من النوع الذى لا يساوم، ولكن يبدو أن الرجل لم يستطع أن يصمد طويلاً لاستعراض الكرم المصرى فأراد أن يرد الجميل، أو هو ربما انشغل بنزهاته النيلية ووجباته المصرية - التى أفردت لها النشرة اليومية للمهرجان معظم صفحاتها - فلم يُتابع أفلام المسابقة بالتركيز الكافى للحكم عليها.

أما السبب الثانى الذى يجعلنا نحزن أن الجوائز كى تذهب للأفلام **الأسوأ** (على الأقل الفيلمين المصريين والفيلم السورى) تجاوزت أفلاماً جميلة بالفعل خرج أصحابها كما دخلوا، نعم كانت تحدث مجاملات كل عام، ولكن ليس على حساب الأفضل، ربما لا يحصد الأفضل كل الجوائز التى يستحقها - مكتفياً بالهرم الذهبى - ولكن أن يخرج الأفضل بلا شىء كما حدث.. فهذا كثير

والأفضل هذا العام بلا جدال كان «**البؤساء**» **لبيل أوجست**، ليس لأن **أوجست** - الدانماركى - حاصل من قبل على سعفتين ذهبيتين من كان، ولكن لأنه تصدى للقصة الأشهر بهذه البساطة وبهذا

البؤساء، الولايات المتحدة

اختفاء جعفر المصرى

العمق.. حتى هؤلاء الذين يحفظون القصة عن ظهر قلب تابعوا الفيلم بشغف واندهاش وكأنهم يرونها للمرة الأولى، وإن **أوجست** لم يكن حريصًا على إبهار أحد - كم يمكنه ذلك - ولكنه بسلاسة مطلقة صنع أفضل مشهد ميتة لجافير (لعب الدور **جيفرى راش** الذى حصل قبل عامين على الأوسكار أحسن ممثل، من بين كل النسخ العالمية للرواية.

خرج **بيل أوجست** بلا جوائز بينما صعد **عادل الأعصر** ليتسلم جائزته من **مالكوفيتش** وكله فخر بإنجازه لفيلم «اختفاء جعفر المصرى» لِمَ لا يفخر ؟والمحيطون به أقنعوه أنه صنع فيلمًا جميلاً وممتازًا من الناحية الفنية - كما أقنعوا **حسين** مسبقًا ، ومثلما خضعت لجنة المشاهدة لرغبة حسين فهمى وأدرجت الفيلم المتواضع القيمة للغاية، فى المسابقة الرسمية، خضعت لجنة التحكيم وأعطته جائزة أفضل فيلم عربى (هنا صفة مع الفيلم السورى الأردنى فى الحقيقة: تراب الغرباء) دون أن تدرى أنها بذلك تسئ للسينما المصرية أكثر مما تجاملها، لإنها تسلط الضوء على السينما التجارية الركيكة باعتبارها نموذجًا للسينما فى مصر.

إن «اختفاء جعفر المصرى» هو تناول آخر لحكاية الرجل الذى باع روحه للشيطان (فاوست)، ولكنه تناول ساذج وبليد لدرجة تجعل **الأعصر وبسيونى عثمان** (السيناريست) يصنعان فى بداية الفيلم مشهدًا كالآتى، يقترب **حسين فهمى** من **نور الشريف** فتتغير الإضاءة إلى اللون الأحمر ويسأل **نور الشريف حسين فهمى** بحيرة، أنت مين؟ فيقترب فهمى من أذنه وينفث فيها (لقطة قريبة) قائلا، أنا اللى بأوسوسلك!

ثم يصعد مُشاهد فى ندوة الفيلم ليسأل **فهمى** بجدية. كيف أديت دور الشيطان.. رغم أنك لم تر شيطانًا من قبل؟.

إن الفيلم لا يحملنا إلا على السخرية منه واستعادة الأصول الأعمق له (وصولاً إلى سفير جهنم) لنعرف إلى أين تذهب السينما المصرية..

مع ذلك فالجائزة التى حصل عليها يمكن احتمالها باعتبارها نتاج تنافس خمسة أفلام عربية فقط فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسابقة، ولكن غير المحتمل بالفعل هو حصول فيلم **أسماء البكرى** الجديد «كونشرتو درب سعادة» على جائزة **نجيب محفوظ** للعمل الأول (أو الثانى)، فلئن كان اختفاء جعفر المصرى فيلماً ساذجاً، فإن كونشرتو درب سعادة فيلم قبيح على المستوى الفنى، فيلم ضد الجمال وضد الإنسان وهى القيم التى من أجلها صُنعت جائزة **نجيب محفوظ**، لقد كانت **آثار الحكيم** (العضو المصرى فى لجنة التحكيم) حريصة كل الحرص على إعطاء أكبر كم من الجوائز للسينما المصرية. (باعتبار وطنى وليس فنياً) فلم تنتبه (ولعلها انتبهت ولم تهتم) بالرسالة الفاسدة التى يحملها الفيلم، ونحن لن نقول إنه تشويه لسمعة مصر (وهى التهمة التى تعرف **أسماء** جيداً كيف تسخر منها) ولكنه تشويه للفن، بتحويله لأداة للنيل من الفقراء وإبرازهم بهذا القدر من الجلافة والغلظة، ويحكى الفليم عن «عزوز» السائق فى دار الأوبرا الذى تتغير حياته تماماً عندما يرى «سونيا» عازفة الكمان المصرية المهاجرة والتى تأتى للعزف فى دار الأوبرا لفترة قصيرة ويبدأ فى النظر للحارة - ولزوجته مبروكة «**سلوى خطاب**» بمنتهى الانزعاج والتأفف ولأن **البكرى** لا تعرف كيف تُبرز بشاعة الحارة كما ينبغى رغم أنها دست كل الطقوس التى تسمع عنها مثل الزار والسحر فهى تلجأ لمشهد تعبيرى حيث يتخيل عزوز وهو يستمع لعزف سونيا أهل حارته يعزفون أيضاً، ولكن أقواسهم هى أرجل العجول ونایاتهم هى الشيشة....

مقابل كل هذا القبح يخرج أرق أفلام المسابقة وأنعمها على الإطلاق «نسيم الروح» للسورى **عبداللطيف عبد الحميد** بلا أى شىء، يرى عبدالحميد أن فيلمه هو «مرثية للجمال المهدد بالانهيار» وبدلاً من تكريم هذا الجمال تؤكد لجنة التحكيم دون أن تدرى كم هو مهدد بالانهيار عندما لا تلتفت له من الأصل وعندما يعتبره **مالكوفيتش** «حالة رومانسية مفرطة بلا داع» مفضلاً عليه فيلم سورى آخر هو «تراب الغرباء» لمخرجه **سمير ذكرى** وهو يحكى بلا أى دراما حياة المفكر الكبير **عبدالرحمن الكواكبى**

وأفكاره فى مشاهد متتابعة بلا حرارة ولا عمق، وكما يبدو، فإن المسئول عن ترجيح هذا الفيلم على «نسيم الروح»، هو عضو لجنة التحكيم السورى «**نبيل المالح**» وهو أيضا لم يحتكم للمعايير الفنية بل المعاير الإنسانية إذ ربما أراد مواساة **ذكرى** على فيلمه الردىء بجائزة لو كانت ذهبت لمن يستحقها لكانت جعلته مغروراً، وهو الذى تتوالى نجاحاته منذ ليالى ابن أوى، مروراً برسائل شفهية وصعود المطر وبعيداً عن حديث المسابقة والجوائز كان المهرجان فرصة لمشاهدة مجموعة من أجمل أفلام هذا العام مثل الفيلم الأيرلندى «المقاطعة الخامسة» والفيلم الإيطالى «القمر يدور بين الأرض والبحر» والفيلم اللبنانى «بيروت الغربية» وهى أعمال كبيرة تستحق وقفات خاصة لا يتسع المقام هنا، من بين المعروض أيضا أفلام رائعة للمكرمين مثل صباح الخير يا بابل (تكريم الأخوين **باولو وفيتوريو تافيانى**) وعلاقات خطرة (تكريم **جون مالكوفيتش**) وهو عندى أهم فيلم عرض فى المهرجان على الإطلاق، «وصانع المطر» إخراج **فرانسيس فورد كوبولا** الذى عُرض فى إطار تكريم دانى جلوفر الممثل الأمريكى الأسود، هذه الأفلام كانت عزاءنا الوحيد طوال أيام المهرجان عن بقية مشاكله ولكن أى عزاء يمكن أن يناله الجمهور

ARCHIVE

تراب الغربا، سوريا جائزة احسن فيلم

نسيم الروح سوريا

الأعرض الذى لا يهمه من المهرجان سوى «المناظر» والذى يصليه أصحاب دور العرض بعبارات فاضحة لجذبه، أهونها وأكثرها براءة «للكبار فقط»، التى يكتبونها حتى على الأفلام الإيرانية، يدخل هؤلاء المكبوتون طوال العام فلا يجدون ضالتهم..

(ألم يُعلن حسين فهمى من قبل أن أفلام المهرجان «نظيفة»؟!)

فيخرجون محبطين ومُهانين لأنهم تعرضوا للخديعة، وكانوا هدفًا لسخرية السادة المنظمين، دون أن ينجحوا فى تطوير تقاليد مشاهدة أرقى - على المدى الطويل، لأنهم يخضعون عروض المهرجان لتقاليدهم، ويتلقونها بشكل مشوّه، فلا يبقى عندهم سوى هذه الانعكاسات المشوشة والملتبسة يواجهون بها أى سينما مختلفة ممكنة فى مصر.

تبقى بعد ذلك ملاحظات جانبية ولكنها مهمة، أولها ما يتعلق بشعار المهرجان الذى صممه هذا العام الفنان التشكيلى والمخرج **يوسف فرنسيس**، والذى يُمثل امرأة فاتنة وشقراء تبادل تمثال فرعونى النظر، ويصل بين رأسيهما شريط السينما؟، وبعيدًا عن الفكرة السخيفة وتنفيذها السيئ نسأل: من هذه السيدة. وإذا كانت هذه السيدة هى السينما ومن وجهة نظر **فرنسيس**، فلماذا اختارها غربية الملامح؟! كأن السينما هى أوروبا وأمريكا فقط.. هل فكر مسئول المهرجان فى معنى شعارهم هذا العام أم أنهم رأوه جميلاً وكفى؟.

ملاحظة أخرى تتعلق بكتاب المهرجان «الكاتالوج» الذى جاء فى طباعته وإخراجه هذا العام شبيهًا بكاتالوج مهرجان (كان)، ولكنه مع ذلك افتقد ثلاثة عناصر بديهية ومبدئية فى أى كتالوج وكانت متوفرة فى السنوات السابقة، وهى أنه لا يتضمن كل الأفلام المشاركة فى المهرجان؛ فمن بين ٢٣٠ فيلما يذكر المنظمون أنها تشارك فى دورة هذا العام، لا نجد إلا مائة وسبعين فيلماً فقط فى الكتالوج، وبعض الأفلام المفضلة كان أصحابها مدعوين فى المهرجان، أيضا لا يحوى الكتالوج أى بيانات خاصة بالمخرج رغم أنها مهمة ليتسنى للمشاهد الحكم على العمل، ومعرفة خلفية صانعه بشكل أفضل، ورغم أنها بيانات أولية فى أى كاتالوج لأى مهرجان فى العالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنانة نجلاء فتحى

الفيلم المصرى كونشرتو درب سعادة ـ مصر

(حتى مهرجان الإسكندرية الذى يُضرب به المثل فى التواضع). والأهم أن الكاتالوج لا تتوفر فيه أى طريقة للحصول على المعلومة، فلا يوجد فهرس من أى نوع، بحيث تضطر لتقليب الصفحات كلها بحثاً عن فيلم معين لتعثر عليه.

ثالث هذه الملاحظات هو غياب نشاط مكتبة القاهرة الكبرى، الذى كان يقام على مدى السنوات السبع الماضية كجزء مكمل لفعاليات المهرجان، تُناقش من خلاله أهم الأحداث ـ والكتب ـ السينمائية لعام كامل، وقد كان النشاط الثقافى الأكثر خصوبة من حيث الموضوعات ومستوى المناقشات، ولئن كان حسين فهمى قد تجاهل دعمه هذا العام، فإن سمير فريد ـ المُشرف على هذا النشاط ـ أصر على إقامته فى نفس الفترة وبنفس الاسم «دراسات ووثائق»، فى قصر السينما، وبرعاية المجلس الأعلى لهيئة قصور الثقافة، رغم التعتيم والتجاهل الذى قوبل به من الصحافة مرضاة **لحسين فهمى**، الذى نظر لهذا النشاط ـ كمهرجان بديل أو منافس، رغم أنه كان يبدأ ـ ككل عام ـ بعد نهاية عروض المهرجان بفترة كافية ورغم أنه يُغطى مناطق من الأهمية بحيث تضفى على المهرجان كله قيمة مضاعفة، (على الأقل بالنسبة لرواده العرب الذين يحرصون على حضورها) مثل الاحتفال بمئوية أم **كلثوم وعبدالوهاب ويوسف وهبى ولوركا وبريخت وأيزنشتين وتوفيق الحكيم**. وهى مناسبات لا تتكرر إلا مرة واحدة كل مائة سنة، ولا يلتفت لها المهرجان مكتفيًا بندوات الأفلام والمُكرمين التى تكشف هي الأخرى عن زيف الحالة السينمائية فى مصر لأن «من يفهمون لا يتكلمون، ومن يتكلمون لا يفهمون» على حد قول زميلة شابة!

هالة لطفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محفل ثقافى دولى فى ظلال الواحات

فى أولى زياراتى للواحات، شاء القدر أن يطلعنى على قطعة من جناته، لما تزامنت أولى خطواتى فى الواحة مع ارتفاع أذان الفجر إلى عنان السماء، فارتفعت معه هامات النخيل المتمايلة مع نسائم الفجر ملوحة للقادمين إليها، وفى ظلال هذه الواحة الخضراء الوارفة احتمع عدد كبير من العلماء والباحثين من أنحاء متفرقة من العالم، وكل منهم يحمل أوراقا تحمل اسم الواحات، بلغات عديدة. جاء كل منهم ليقدم بحثا عنها متأملا إبداعات المكان، وذلك من خلال المحفل الثقافى الذى نظمه المركز الثقافى الإيطالى بالقاهرة، بالاشتراك مع جامعة أسيوط وجامعة القاهرة، وهو مؤتمر «الوادى الجديد والواحات من القدم حتى الآن»، وقد استغرق أسبوعا كاملا من أوائل شهر نوفمبر الماضى.

ولقد جاءت كل ورقة من هذه الأوراق البحثية، منطوية على جزء من عبقرية المكان، متأملة تراثها الثقافى والتاريخى ، وثرواتها البيئية، وكيفية الحفاظ عليها. كما استعرضت أوراق أخرى الأبعاد الأنثروبولوجية والتراث الشعبى للواحات، وإبداع إنسان هذه البيئة. وكان من المدهش حقا الاهتمام البالغ من الجانب الإيطالى بعبقرية تلك البقعة الخضراء القابعة وسط الصحراء الهائلة، كما أدهشنى أيضا عمل بعثة التنقيب والترميم الفرنسية بمعبد (دوش) بالواحات الخارجة، وعبادتهم لعملهم وكأنهم يعملون بوطنهم.

ومن بين أوراق الجانب الإيطالى بالمؤتمر أوراق وباحثين من جامعة روما وبالرمو والمعهد الإنجيلى بروما، والمتحف المصرى بميلانو، ناقشت موضوعات تخص آثار الواحات وما وجدته بعثات الآثار الإيطالية فى الواحات، وهى دراسات تستحق الاهتمام، لما ألقته من الضوء على جزء مهم جدا من التراث الثقافى والتاريخى للمكان، ومن هذه الدراسات:

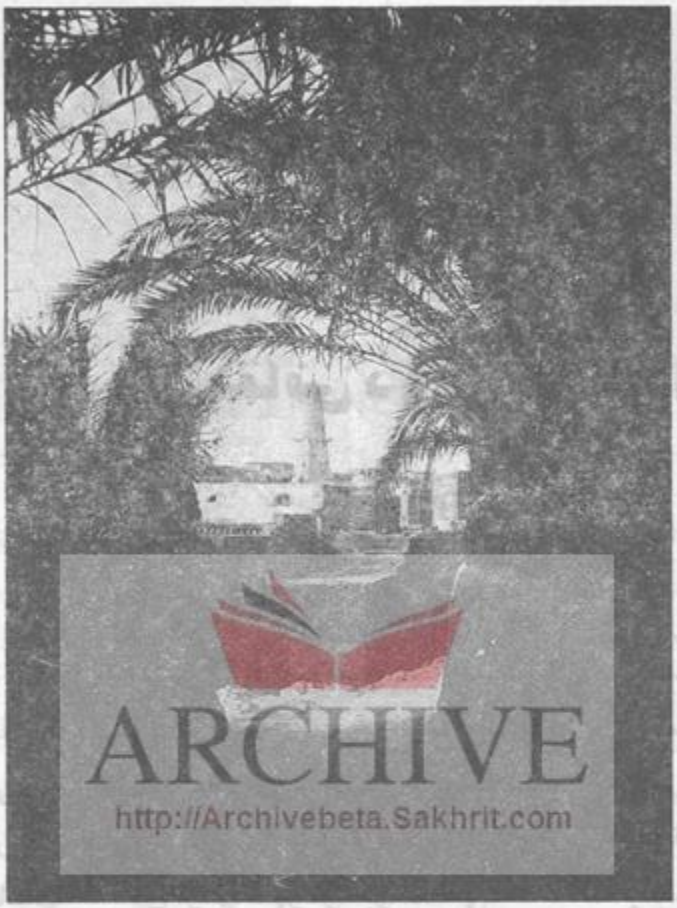
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- القرى المختبئة فى واحة الفرافرة وعمرها سبعة آلاف سنة، ويصف هذا البحث القرى التى اكتشفتها بعثة الآثار الإيطالية فى واحة الفرافرة. للباحثة بربارا باريش prof. Barbara. E. Barich

- بعض التأملات الخاصة بطبيعة المملكة القديمة ما بين التاريخ وما قبل التاريخ، للباحث **ألكسندرو روكاتى** Prof.Alessandro Roccatti.

- دراسة فى الفصل السادس والأربعين بعد المئة من كتاب الموتى فى معبد (هيبس) بالواحات الخارجة للباحث **فرانشسكو تيرادريتى** .D.R.Francesco Diradradritti.

النوبيون ودورهم فى مصر الرومانية، ويتعرض البحث لبداية النوبيين واستقرارهم فى جنوب مصر وتأسيسهم للمملكة المسيحية العظيمة، واتصال ثقافتهم بالثقافة المصرية الرومانية القديمة، الباحثة **لويزا بونجرانى** prof. Luisa Bongrani.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد من الواحات

- الواجهات ذات العقود فى كنائس جبانة (البجوات) فى الواحات الخارجة. للباحث **فابريتزيو بانسابينى** prf.Fabrizio pen-sabene,

- **نستورياس** وأيامه الأخيرة فى مصر للباحث **دانييللو تشيكاريللى مورولى** prof.Danilo Ceccarelli Morolli.

- مدينة (جبلين) المركز والقرى التى تقع على حدودها للباحثة **أنا ماريا روڤيري دونادونى** D.R.Anna Maria Roveri D Donadoni.

- تماثيل الحجر الجيرى فى الخارجة ودراسة الأزياء الرومانية للباحث **نيقولا بوناكاز** prof.Nicola Bonacasa.

- العملات التى اكتشفتها بعثة الآثار الهولندية فى (نكلوم) بواحة الفيوم للباحثة **بربارا ليكوكا** بأكاديمية البحوث بهولندة Prof.Barbara Lichocka.

- وقد كان هناك بحث مشترك بين الجانب المصرى والإيطالى قدمه الدكتور **أحمد عتمان** بجامعة القاهرة، والباحثة **ماريا تروجانى** Prof.Maria Trojani-prof. بروما والباحثة **بربارا ليكوكا** من أكاديمية البحوث الهولاندية: عن مصر فى إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى.

أما من السويد، فقد قُدم بحث عن تأملات فى ستة وعشرين قرنا على سقف دير الحجر فى الواحات

كم من الآثار تحت هذه البيوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مئذنة من الواحات

الخارجة، وتلقى هذه الدراسة الضوء على الفترة الرومانية الوسطى وما يوازيها على ضفاف النيل. للباحث **كورت لوكر**. Prof.Kurt Locker. ومن جامعة شيكاغو قُدم بحث عن نتائج مسح طيبة الصحراوى من الأقصر حتى الواحات الخارجة. للباحثة **ديبورا دارنيل** .Deborah Darnell كما قدم رئيس بعثة التنقيب الفرنسية الباحث **ميشيل واتمان** prof.Michel Wuttmann دراسة عن نتائج عمل بعثة التنقيب بمعبد (دوش) بالخارجة.

كانت هذه هى الأوراق الأجنبية، فما كان أمتع من أن نرى أنفسنا فى عيون الآخرين، وذلك لأن العين ايمكنها أن تلحظ ما يمكن أن نراه نحن أهل الدار عاديا، وهى بذلك تسلط الضوء على أشياء تستحق البحث والدراسة. كما أن العين الغربية فى الوقت نفسه، لا يمكنها سبر أغوار البيئة كما أبرزها أهل المكان الذين يجرى فى دمائهم التراث المصرى، لذا كانت أبحاث الجانب المصرى على قدر كبير من الأهمية، مما جذب انتباه الجانب الأجنبى بالمؤتمر وأثار اهتمامه، فكان كل من الجانبين المصرى والأجنبى يكمل أحدهما الآخر، مما جعل جلسات المؤتمر حقا ممتعة، ومثمرة ثقافيا.

ومن بين الأوراق المصرية قدمت بحوث من جامعة أسيوط والقاهرة والإسكندرية والمنوفية والمنيا والمنصورة.

ولقد كان لمركز دراسات الفنون الشعبية حضور بارز فى المؤتمر، خاصة أن أبحاثه تناولت الإنسان وإبداعاته التشكيلية والقولية. وبدأت هذه الأبحاث بعرض لفيلم قدمه د. **شوقى عبدالقوى حبيب** عن إحدى عيون المياه فى الوادى الجديد، وهى «عين الخش» بباريس بالواحات الخارجة مع بيان أهميتها الاقتصادية والعادات والمعتقدات المرتبطة بها. وقدمت الباحثة **نجوى عبد المعز** رئيس قسم الفنون التشكيلية بالمركز، لوحة فنية عن الحياة العامة فى الواحات، أبرزت فيها الزى التقليدى للواحات والمناخ العام للبيئة. كما أبرزت من خلال هذه اللوحة الإبداعات والمشغولات اليدوية التى تقوم بعملها المرأة فى الواحات، واللوحة مشغولة من القماش والجلد والخرز والترتروالليف، وهى مستوحاة من لدراسة البيئية للمكان. وقدمت **عواطف سلطان** الباحثة بمتحف مركز دراسات الفنون الشعبية، نماذج من الأعمال الفنية من الخامات المختلفة، مثل النحاس والفضة والخزف والقماش، استلهمت زخارفها من تراث الوادى الجديد وطبقته على خامات جديدة حديثة، ولقد لاقى هذا العرض إقبالا شديدا من قبل الجانب الأجنبى، وأثار اهتمامهم بشكل بالغ، فكان عرضا ناجحا ومتميزا. كذلك قدمت الباحثة **سونيا ولى الدين** بمتحف مركز دراسات الفنون الشعبية، دراسة تحليلية عن الإبداعات التشكيلية للمرأة فى الواحات، وعرضا بالشرائح الملونة، أبرزت من خلاله أثر البيئة والتراث الثقافى والتاريخى والمأثور الشعبى، على الأزياء والحلى والمشغولات اليدوية التى تقوم المرأة الواحية بعملها، والبعد الاعتقادى الذى يدور حول هذه الإبداعات.

أما فى قسم الموسيقى بالمركز فقد قدم دراسات تحليلية عن الإيقاعات الموسيقية الى تميز الوادى الجديد، منها ما قدمته أولا الباحثة **يسرية مصطفى** رئيس قسم الموسيقى بالمركز، عن الأغانى الشعبية الدينية المصاحبة للاحتفالات الدينية، مثل رمضان والعيدين: الفطر والأضحى مع الوقوف على أهم ما يميز أغانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واحات الوادى الجديد، واختلافها عن الواحات المصرية الأخرى. كما قدمت الباحثة **جمالات غويبة** ورقة عن الأغانى المصاحبة لألعاب الأطفال فى الوادى الجديد مع بيان أهمية الأغنية بالنسبة لحركة الطفل فى أثناء اللعب، ودور الأغنية فى تنمية قدرات الطفل الذهنية والعقلية كما قدم أيضا الباحث **محمد الجندى** من قسم الموسيقى بالمركز، بحثا عن أغانى العمل فى الوادى الجديد ودور الأغنية فى تنظيمها لحركة العمل وأهميتها فى الترفيه عن العامل فى أثناء أدائه لعمله مما يشحذ همته ويرفه عنه. ومنها الأغانى التى تتردد فى أثناء الزراعة وحفر آبار المياه التى تشتهر بها الواحات كذلك قدمت الباحثة **سعاد رشاد** رئيس قسم الأدب الشعبى بالمركز ورقة طريفة عن دور المرأة فى الحدوتة الشعبية فى الواحات وأبرزت من خلال هذا البحث نماذج عديدة لشخصية المرأة فى المجتمع المصرى.

وتخللت جلسات المؤتمر عدة زيارات لأهم معالم الوادى الجديد فى الواحات الخارجة، مثل معبد (دوش) ولقد تمت الزيارة تحت إشراف بعثة التنقيب الفرنسية، حيث أطلع رئيس البعثة أعضاء المؤتمر على أهم إنجازات البعثة، منها ترميم معبد (دوش) الذى كان آيلا للسقوط، وإزاحة الستار عن عين المناور والبيوت المحيطة بها وبعض محتوياتها، من فخاريات كانت مستخدمة فى ذلك العصر والغريب أنها مازالت مستخدمة حتى وقتنا هذا بنفس الشكل واللون، مما يدل على التواصل الثقافى المتجدد عبر العصور، مما يشعر بقدسية المكان، وكأننا فى زيارة لأحد بيوت الأجداد، وانحنى الزائرون لالتقاط بقايا العصر القديم وكأنهم فى صلاة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذه القرى التى طمستها الغرود، كانت من قبل تلعب دورا بارزا فى رى الأراضى الزراعية فى واحة الخارجة، إذ كانت تلك الأراضى من أخصب الأراضى الزراعية فى مصر فى العصر الرومانى، حتى أنه أطلق على الواحات الخارجة اسم (هيبيت) أى المحراث، نظرا لازدهار الزراعة بها، وكان هيرودوت قد أسماها جزر الرحمة، لأنها كانت الملاذ الذى يقدم الراحة والطمأنينة لكل مرتحل فى دروب الصحراء القاحلة.

كما زار أعضاء المؤتمر معبد (هيبيس) وكان يرافقهم فى الزيارة طاقم من المرشدين السياحيين، هؤلاء الجنود الذين يخلصون فى صمت لعملهم ويقدمون للزائرين من المصريين قبل الأجانب كل مايخص هذا المكان التاريخى العظيم من معلومات تاريخية، جعلت الأحجار تنطق بما تحويه من كتابات ورموز، ومنهم من تفضل فى أثناء جلسات المؤتمر بتقديم هدايا رمزية من فخار الواحات الخارجة، مما كان له أكثر الأثر على الحاضرين.

وكانت آخر زيارات الخارجة لمتحف الوادى الجديد، الذى يضم بين جنباته كنوز الحضارات التى مرت على الواحات، من حلى وأدوات للزينة وأوانى للعقاقير ومواد الزينة للنساء، كما أنه يضم مكتبة ثمينة لكتب عن تاريخ الواحات.

إن فكرة عقد مؤتمر دولى عن الوادى الجديد على أرض الواحات كانت فكرة عظيمة بحق، لأنه مكان فى غاية الروعة والدفء للذى ينشد الراحة والهدوء، كما أن فكرة التقاء العقول العلمية حول محاور المؤتمر فتحت كثيرا من النوافذ على ثقافات الآخرين، مما أثرى الملتقى الثقافى علميا وثقافيا.

سونيا ولى الدين

أحمد مرسى

بعد عرض Corpus Christi
تحول الجدل إلى قيمة العمل فى حد ذاته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تناولت فى الرسالة المنشورة فى عدد أغسطس قضية الصراع بين التزمت الدينى فى الولايات المتحدة ممثلا فيما يسمى «الرابطة الكاثوليكية، فى موضوع يمس الديانة المسيحية، التى يدين بها غالبية الشعب الأمريكى. وهى القضية التى فجرتها مسرحية Corpus Christi للكاتب المسرحى **تيرنس ماكناللى** Terrence macnally قبل عرضها وقبل أن يطلع أحد على نص المسرحية. ولكن ردود الأفعال أخذت أبعادا غير متوقعة تناسبت بطبيعة الحال مع أثر تهديد الرابطة الكاثوليكية المتسم بطابع العنف الذى يسم فى الغالب خطاب وأسلوب الجماعات الإرهابية، سواء كانت مسيحية أو إسلامية أو هندوسية.

وأخيراً عُرضت مسرحية «Cor pus Christi»، وكنت ذكرت فى الرسالة المذكورة أن ترجمة الاسم هى «القربان المقدس» أو «جسد المسيح» ولكن بعد أن تبين أن اسم المسرحية مأخوذ من اسم المدينة أو البلدة التى تجرى فيها أحداثها، أعتقد أنه لا ينبغى ترجمة الاسم على هذه الحالة.

وعلى عكس المتوقع أو بالأحرى كالمتوقع، لم يخفت الضجيج الذى أثاره التهديد بقتل كل من له علاقة بها فى البداية، والذى استعر بعد

ذلك على إثر إذعان Manhattan Theatre Clab أو «نادى مسرح مانهاتن» لحملة التهديد واتخاذ قرار بالامتناع عن عرض المسرحية، ثم عدول المسرح عن هذا القرار فى ضوء حملة المثقفين ضد المسرح الذى يتمتع باحترام الوسط الثقافى، كمؤسسة فنية طليعية غير تجارية بمعنى أنها لا تستهدف الربح، وبصفة خاصة تهديد كتاب مهمين بمقاطعة المسرح.

وفى ليلة الافتتاح، احتشد حوالى ٢٠٠٠ شخص خارج مسرح City Center للاحتجاج ملوحين بلافتات تحمل عبارة تقول «القذارة الملحدة ليست فنا».

وعلى مسافة عدة أمتار من المسرح احتشد حوالى ٣٠٠ شخص تأييداً للمسرحية، فى مظاهرة نظمتها مؤسسة The American وجماعات أنصار حرية الرأى الآخر وكانوا هم أيضا يحملون لافتات كتبت عليها عبارات مأثورة مثل المجتمع الحر هو المجتمع الذى يسمح بالاختلاف **أدلاى ستفنسون** و «حرية الرأى لا تعيش فحسب، ولكنها تصدم» (**أوبرا وينفرى** - ممثلة ومقدمة برامج سوداء ناجحة). وقد اضطر الممثلون كما اضطر بعد ذلك جمهور المشاهدين، إلى دخول المسرح عبر أجهزة رصد المفرقعات التى تستخدم فى المطارات. ولم يكتف نادى مسرح ما نهاتن الذى أنتج المسرحية بحماية إدارة شرطة نيويورك، فاستعان بمساعدة شركة خاصة للتحقيق والأمن.

وكنت قد أشرت إلى أن المسرحية، وهذا هو مربط الفرس، تتناول شخصية رجل شاذ شبيه بالمسيح مارس الجنس مع حواريه، برغم أن المسرحية فى الحقيقة لا تصور إلا مشاهد يتبادل فيها البطل، جوشوا، القبلات فقط مع صديقه يهوذا.

وبينما رفض **ماكناللى**، كاتب المسرحية، أن يعلق على الضجة التى أثيرت قبل العرض، مكتفيا بقوله إنه يريد أن تتحدث المسرحية عن نفسها. قطع ليلة الافتتاح صمته ليثنى على أولئك الذين أيدوا عمله جهراً. وقال أثناء وقوفه خارج المسرح قبل بداية العرض «إننى فخور للغاية بالطريقة التى تكاتف بها الوسط الفنى بهذا الشأن» وأضاف «سوف أناصر عمل أى كاتب مسرحى آخر، كما يفعل هؤلاء الواقفون هناك».

ولم يفت مسرح مانهاتن أن يصدر بيانا فى نفس الليلة يقول فيه «الليلة سوف تتاح الفرصة للصحافة لكى تعبر عن وجهات نظرها فى النص الكامل لمسرحية «كوربوسى كريستى» وإنتاجها. وقد صدر جانب كبير من الآراء ضد هذه المسرحية عن أناس لم يروا المسرحية بالفعل.»

وقد حرصت الشرطة على الفصل بين المعسكرين المتضادين وحصرهما على ضفتى نهاية الشارع، وكان يُؤمر المارة بعدم التوقف.

وقد بدأت مظاهرة الاحتجاج بخطاب ملتهب الحماس من **ويليام روناهيو**، رئيس الرابطة الكاثوليكية للحقوق الدينية والمدنية التى تصف نفسها بأنها أضخم منظمة رومانية كاثوليكية لحقوق الإنسان فى الولايات المتحدة، والتى نظمت المظاهرة.

وكان معظم جمهور **روناهيو** يحملون الصلبان، بينما حمل متظاهر واحد العلم الأمريكى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن بين الذين تظاهروا تأييداً للمسرحية الكاتب المسرحى **تونى كوشنر** Corpus christi، والمنتج التليفزيونى الكبير **نورمان لير** الذى وصف عرض المسرحية بأنه يعد من بين أعظم الاحتفالات. وقال «يقف على الجانب المقابل أناس يملكون الحق فى أن يكرهوا مسرحيته. أما هذه الجماعة - الأنصار - فتذخر بأشخاص يعتقدون أن الجميع يتمتعون بالحق فى حرية الرأى، بما فى ذلك الرأى غير المتعارف عليه».

أما **كوشنر** فيرى هو الآخر أن عرض المسرحية هو احتفال بالانتصار فى المعركة. فقد فشل الجانب الآخر المتمثل فى الرابطة الكاثوليكية فى منع عرضها.

وقبل أن أتحدث عن المسرحية نفسها كعمل أدبى، لابد أن أعترف بأنى لم أشاهدها لجملة أسباب، ومن أهمها أنى أتبع قاعدة لاأحيد عنها فى اختيار الأعمال المسرحية التى أحرص على مشاهدتها وترجع صرامة هذه القاعدة إلى سبب جوهرى، وهو أننى لا أمتلك القدرة المادية التي تسمح بالتجريب والمغامرة إرضاء لغريزة الفضول، والسبب الآخر الذى علمتنى إياه تجربة حوالى ربع قرن من متابعة حركة الفن التشكيلى المضطرمة والصاخبة والجوفاء فى معظم الأحيان فى نيويورك، هو أن رصيدى من التسامح وأخذ كل ما يعرض فى أكبر الجاليريهات وحتى المتاحف أيضا مأخذ الجد، حتى لو بدا للوهلة الأولى عبثا فى عبث، هذا الرصيد كاد ينفد إن لم يكن قد نفد بالفعل.

وطبقا لهذه القاعدة، وهى أعقد كثيرا من تلخيص لها، كان من المستحيل أن أقرر مشاهدة Corpus Christi حتى من قبيل الفضول، أو الانسياق وراء الرغبة فى مشاهدة عمل جديد أو حتى مستفز، لأن الفكرة نفسها كما طرحت فى البداية لم تحمل بالنسبة لى بشارة بالجدة، بقدر ما حملت من إشارة إلى النفوذ المتزايد والمتنامى، الذى كنت قد لاحظت بداياته المترددة والمستحية منذ منتصف السبعينيات، لجماعات الشذوذ الجنسى أو لنقل عشق المثيل.

لذلك سأحاول، كعادتى أيضا، أن أستعرض بقدر ما أوتيت من الأمانة بعض آراء النقاد الذين شاهدوا المسرحية، وتحت عنوان بسط على أربعة أعمدة.. رجل شاب لطيف وحواريوه ينشدون التسامح والعنوان فى حد ذاته لطيف بالفعل - كتب **بن برانتلى** Ben Brantley فى صدر ملحق الفنون للعدد اليومى لصحيفة نيويورك تايمز يقول.. تتوقف الاثارة على إثر العبور خلال جهاز رصد المفرقعات. ويصف الناقد تجربة دخول المسرح كأنك تدخل صالة المغادرة بالمطار، حيث لا يجرى تفتيش المشاهد فحسب، بل هناك أيضا جهاز خاص بالكشف على الحقائب أو أى متاع يحمله المشاهد بأشعة إكس. وما أن تجلس بمقعدك، تتملى فى بيان ملحق بالبروجرام الأخاذ الذى يحمل توقيعات مئات من الفنانين والعاملين فى مجالات الفنون المختلفة الأمريكيين تحت عنوان بيان مختصر ومدوّ يؤيد «التعبير الفنى الكامل والمتنوع»: ولكن المسرحية التى أغضبت كورس احتجاج قبل بدء بروفاتها تشبه فى إثارتها وتهديدها كوبا من اللبن الممزوج بالشيكولاتة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان الجدل الذى أثاره هذا العمل الأخير **لماكنالللى**، مؤلف مسرحيتى «Master Class» و«Love! valour! Cpmpassion» اللتين استقبلتا بحرارة، ذات أهمية ملُحة، فالمسرحية، فى حد ذاتها، ببساطة ليست كذلك.

ويقول الناقد إن «كوربوس كريستى»، مع كل الجدل الذى أثارته قبل عرضها، لاتكاد تكون هجائية جارحة من أى نوع، ولا ترقى إلى مهرجان لضرب المسيحية، كما اتهمت مقدما. إن فيلم «حياة بريان Brian» يتجاوزها بأميال، كعمل عن اللاتقوى السافرة. وأوبرا الروك «المسيح النجم الأعظم» التى صورت بطلها الذى تحمل الأوبرا اسمه فى سياق نجم معاصر، كانت أكثر إثارة للصدمة كإعادة تصور جسور. وفى الحقيقة إن العرض الذى يخطر على البال فى الحال هو المسرحية الموسيقية «سحر الدب» ١٩٧١.

وتصور هذه المسرحية حياة المسيح فى عرض موسيقى. وقد قام بأدائها ممثلون شبان أكدوا جانب «السلام والحب» فى شخصياتهم الهيبية، فى دعوة واضحة إلى فكرة أنه ليس كل الهيبيين مثل **تشارلس مانسون**. وقد أصبح هذا العرض من ريبرتوار فرق التمثيل المسرحى فى الكنائس والمدارس الثانوية فى جميع أنحاء الولايات المتحدة.

ويستطرد **بن برانتلى** بقوله حقيقة لا يرجّح أن تقدم «كوربوس كريستى» فى بدروم أية كنيسة فى أى وقت قريب. فلديها نصيبها من الكلمات الفاحشة، وصور المدرسين الأبوبيين الساديين (قس وراهبة) وبضع إشارات إلى عمليات جنسية فظّة وقبيحة (وهى فيما يبدو تقتصر هنا على غير الشواذ). كما توجد كثير من الأمثلة للدعاية الدينية المكشوفة الشائعة فى العروض الهازلة الجامعية. (تقول مارى الحامل ليوسف: «أنا عذراء يا چو» يرد يوسف: «لا أحد يعرف ذلك أفضل منى»).

ولكن ما أن ترى الـ ١٣ممثلاً شاباً يحيطون بالمسرح أثناء دخول المشاهدين حتى تكشف المسرحية عن لهجتها غير المهددة. فهؤلاء الفتيان يصلحون للعمل فى ديزنى لاند. فهم ذوو وجوه صبوحة وبشوشة ومهذبون، ويمكن أن يقبلوك بطريقة غير جنسية، إذا طلبت ذلك. إنهم مجرد ممثلين يقدمون «قصة قديمة ومألوفة» كما يقول أحدهم فى ملاحظاته الاستهلالية، بطريقتهم الخاصة. ويضيف «لن نستخدم حيلاً، وقلوبنا تخلو من الشر».

وفى المشهد الأول يُعمّد الممثلون ويعطون أسماء وشخصيات ورشة من الماء عن طريق الممثل الذى يسمى فى المسرحية يوحنا والذى يقول لكل من المعمّدين حديثاً «أباركك وأعمّدك وأعترف بقداستك ككائن بشرى».

ويبدأ البشر فى شرح أدوارهم فى الأمسية. والشخصيات الرئيسية هى فى الواقع تنويعات شاذة على شخصية المسيح وحوارييه الاثنى عشر. (والمسيح يسمى فى المسرحية چوشوا Jashua). والحوارى الذى يعمل حلاقاً يعكس فى الذهن صورة نجم كرة؛ وله وجه ملاك. كما يمثل آخرون المزيد من المهن التقليدية - طبيب ومحام ومهندس ومعمارى - وهم كما يلاحظ الناقد مجرد ناس عاديين، وإن كانوا إلى حد ما أكثر وسامة ووداعة من معظمنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقصة المسرحية مألوفة ولا تختلف كثيراً عن القصص التوراتى عن ميلاد المسيح، وموعظة الجبل، والعشاء الأخير.

وطبقاً للقصة يولد چوشوا فى غرفة بنزل، وينشأ فى كوربوس كريستى، بولاية تكساس (مسقط رأس المؤلف **ماكنالللى**)، حيث يضطهده المدرسون وزملاء الفصل لأنه مختلف، أى شاذ. وينتقل إلى مدينة كبيرة، ويجند مجموعة حواريه، بمن فيهم معشوقه بالمدرسة الثانوية، يهوذا. ويقدم چوشوا المعجزات المتوقعة وينشر بشارة تأكيده الذى يتلخص فى عقيدة «إن الرب يحبنا أكثر عندما يحب أحدنا الآخر». وعندما يعود إلى كوربوس كريستى يخونه يهوذا لدى «كارهى الشواذ الذين يتدثرون بمسوح الكهنة ويصلب وسط الصيحات الساخرة لأولئك الذين سخروا منه كصبى».

وبينما لا تخلو المسرحية من بعض السطور التى تمس العقائد المسيحية مساً خفيفاً أو تتعارض مع التعاليم المسيحية مثل قول چوشوا عندما ضرب كاهناً منافقاً فذكره أحد الحوارى بأنه نصحهم من قبل بأن يديروا الخد الآخر «لا تأخذوا كل شىء أقوله بهذه الجدية»، إلا أنها كعمل أدبى تعطى الإحساس بالتثاقل. فهى تعتمد إلى حد كبير على النص المستوحى وقلما تتجاوز الطرافة السهلة التى تمثلت فى جعل بطلها الرئيسى شاذاً، وتقديم مشهد لزواج رجلين.

ويختتم **بن برانتلى** مقاله بقوله: لا مناص من استنتاج أن «كوربوس كريستى» عمل صغير الشأن من كاتب مسرحى كبير كان يمكن أن يأتى ويرحل فى هدوء لولا حملة المعارضة الضارية المبكرة، وهو فى حالته هذه محمل بثقل لا تقدر الأكتاف الناحلة على تحمله.

كان هذا هو رأى ناقد مسرحى واحد، وحتى لا يكون حكم النقد على العمل من جانب واحد، لا بأس من استعراض بعض الآراء الأخرى بإيجاز شديد لمجرد توخى الأمانة، خاصة وأننا قدمنا تلخيصاً موجزاً للمسرحية وما يريد مؤلفها أن يقوله من خلالها.

يقول ناقد آخر **دونالد ليونز**، فى مراجعة بصحيفة وول ستريت چورنال، بعد تلخيصه لأحداث المسرحية ومحاولة فك رموزها الواضحة إن المشكلة الفنية مع «كوربوس كريستى» ليست التجديف، بل هى قوتها كعمل مسرحى. وفى المكان الأول، فإن التجديف، مهما كان كريهاً، لا يمكن أن يكون قضية فنية فى مجتمع علمانى. ثانياً: من الواضح تماماً أن **ماكنالللى** لا يريد أن يدمر المسيحية ولكنه يريد فقط أن يجعلها ودية تجاه الشواذ، أو «شاملة» كما يقولون، بل إن المشكلة هى ضعف المسرحية التطفلى المعروضة: فبعد عناء تقديم القصة الخلفية مرسومة بخطوط اسكتشية خفيفة وتجميع عصابة الـ١٢، جاء تخيل **ماكنالللى** لتكساس اليوم إما مفرطاً أو منعدماً. إن أحداث التوراة الفعلية مؤثرة دائماً (وقد تأثرت أمام حفنة منها) ولكن عندما لا تحكى الأحداث العهد الجديد ينزلق الفتيان ببساطة فى كليشيهات **ماكنالللى** المفضلة عن حياة الشواذ (الديسكو، والطهى، والجنس). وفكرة المؤلف عن الثرثرة الدينية تنحصر فى عدد قليل من الحكم مثل «أعترف بقداستك كإنسان» و«لقد أحب كل واحد منا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا هو كل ما كان يعنيه». وعندما يقول **جوشوا** ليهوذا إن علاقتهما الجنسية تحذف «كل شيء مهم» عنه، يجيبه يهوذا المتحرق شبقاً، «أياً كان». وجوشوا يتحدث هنا نيابة عن الكاتب المسرحي، الذى لديه فكرة عن الدين ومانعة، مزيج إباحى تماماً من القدسى والجنسى. الشر هو معاداة عشق المثيل.

ويختتم **دونالد ليونز** مقاله بقوله: «إن هذه المسرحية لا تستحق «فتوى»، ولكنها تستحق التقريع لتفاهتها».

ولا يختلف ما كتبه **فرانك ريتش**، محرر الدراما لصحيفة نيويورك تايمز خلال المدة من ١٩٨٣ إلى ١٩٩٣ والذى كان لكتابته تأثير كبير، إن لم يكن على إقبال الجمهور، فعلى الأقل على المهتمين بالمسرح. ويقول **ريتش**، وهو الآن معلق بصفحة الرأى بنفس الصحيفة. لقد كان كل شيء يمكن التنبؤ به، وهو أن العرض الذى ألهب عشرات المانشتات بصحف الإثارة - التابلويد - والاحتجاجات الفظة والاحتجاجات المضادة الورعة ضد شيء لم يره أحد، لم يتبين أنه ممل بشكل مذهل فحسب، بل إنه أيضاً ليس أكثر تجديفاً من «المسيح النجم الأعظم».

ويقول فرانك ريتش إن «كوربوس كريستى» كلعبة كرة قدم سياسية، باعت جميع عروضها مقدماً وحققت للمسرح دعاية إعلامية لم يشهدها من قبل. وقد استهلت شبكات التليفزيون المحلية نشرات أخبارها بالقصة. ونشرت صحيفة «نيويورك بوست» المحافظة إضافة إلى مراجعتها العلمانية، مراجعة دينية تندد بالزندقة.

وبذلك ينزل الستار على جدل مسرحية «كوربوس كريستى» بينما يستمر الجدل حول حرية التعبير وإسقاط العوائق التى تعترض تحققها الكامل، ومن بينها المحرمات الأخلاقية والدينية والاجتماعية، مادامت خلايا التمرد الحقيقى أو حتى الزائف حية فى كل ركن من أركان الولايات المتحدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عفت الشرقاوي

أدب الاختلاف فى الإسلام
زيتونة الاجتهاد تواجه مشكلات العصر

انعقدت فى الثامن من شهر ديسمبر ١٩٩٨ ندوة علمية حول أدب الاختلاف فى الإسلام ، وذلك فى جامعة الزيتونة، حضرها الدكتور «**الدالى الجازى**» وزير التعليم العالى بتونس، والدكتور **جلول الجريبى** رئيس جامعة الزيتونه والدكتور **عمر سعد توري**: المدير العام المساعد للمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، وعدد من أعلام الثقافة الإسلامية من بلاد عربية وإسلامية منها جمهورية إيران الإسلامية.

وقد مثل مصر فى هذا المؤتمر الدكتور **طه أبو كريشة** نائب رئيس جامعة الأزهر، والدكتور **عفت الشرقاوى** الأستاذ بكلية الآداب بجامعة عين شمس.

وقد كانت المحاور التى دارت حولها الندوة هي:

١ ـ حقيقة الاختلاف من وجهة نظر إسلامية.
٢ ـ الاختلاف فى عصر الصحابة
٣ ـ الاختلاف لدى علماء المذاهب
٤ ـ أدب الحوار فى الإسلام
٥ ـ دواعى وأسباب الاختلاف
٦ ـ دور الاختلاف فى إثراء الفكر.
٧ ـ كفالة الإسلام لحرية الرأى.
٨ ـ الاستفادة من الاختلاف المذهبى فى تنظيم المجتمع الإسلامى وتطويره
٩ ـ دور البرامج التعليمية فى إرساء أدب الاختلاف: جامعة الزيتونة نموذجًا.
١٠ ـ الاختلاف وقضايا العصر.
١١ ـ مجالات الاختلاف والتقريب بين المذاهب.
١٢ ـ أثر الاختلاف فى توجهات المجتمع.

وقد تراوح الحوار حول ضرورة الاختلاف، وحق الاختلاف من جهة، وأدب الاختلاف، والأمل فى الوحدة الفكرية من جهة أخرى، وذلك من

حيث أن الإسلام يدعو إلى الوحدة دعوته إلى التوحيد.

ولا خلاف فى أن الاختلاف بين البشر صفة طبيعية فيهم باختلاف بيئاتهم التاريخية، ومناهج تفكيرهم وأنماط معيشتهم، وتفاوت قدراتهم وتباين اتجاهاتهم، وتعدد أمزجتهم، وتداخل أهدافهم، وتضارب غاياتهم وقد نبه المتحدثون فى الندوة إلى أن الاختلاف إن كان لا يؤثر على العلاقات بين الجماعات والأفراد، فهو أمر طبيعى لا يتعارض مع مبادئ الدين. غير أننا نرى، كما قال كاتب هذه السطور، أن خلافات المسلمين أصبحت ظاهرة عالمية تكاد تخص المسلمين وحدهم دون شعوب العالم.

صحيح أن العنف السياسى هو فى صورة من صوره ظاهرة عالمية، وهذا ما يقول به كثير من المسئولين فى العالم الإسلامى فى تحليل هذه الظاهرة؛ ولكننا هنا أمام ضرب من العنف يدعى له أنه يتم باسم الإسلام.

تلك هى المشكلة الأهم فى الموضوع، إن هذا العنف يكاد يكون ظاهرة مطردة فى حرب الأهل والوطن، وقتل الأبرياء والأطفال فى مناطق مختلفة من العالم الإسلامى. بدعوى الدفاع عن مصالحهم الشرعية، فنحن هنا بإزاء عدوان مزدوج، من حيث إنه عدوان على أرواح الناس ومصالحهم من جهة، وعدوان على الإسلام نفسه من جهة أخرى، باعتبار أن ما يمارس من العنف والتدمير، إنما يتم بدوافع من فكرة الأصولية الجديدة.

والواقع أن المقاصد الإسلامية واحدة فى غاياتها، وهى الحفاظ على الدين والنفس والنسل والمال والعقل، وقد أصبحت العناية الاجتماعية والشرعية بهذه الضروريات ذات صبغة عالمية، فهى موضع الرعاية فى المذاهب والملل والنحل والقوانين الدولية. وقد عبر ميثاق حقوق الإنسان فى هيئة الأمم المتحدة من هذه الضرورات بطريقته الخاصة، ولذلك فإن هذه المقاصد الضرورية مجموعة من المقاصد الحاجية التى تعيش على تحقيق المقاصد الضرورية دون حرج أو مشقة . وهناك بعد ذلك التحسينيات التى تتصل بكل ما يليق بمحاسن العادات، وتجنب المدنسات التى تأنفها العقول الراجحة، وهذا كله يقع تحت قسم مكارم ا لأخلاق، وقد يكون فى هذا باب واسع من الاجتهاد المشروع.

وإذا كانت المقاصد واحدة شرعا وعقلا، وإذا كان الأصل المقرر أن الشريعة تجرى على مقتضى عقول المكلفين، بحيث تصدقها العقول الراجحة، لأن مورد التكليف هو العقل، إذ يسقط التكليف عند فقد العقل، وذلك ثابت قطعا بالاستقراء التام - إذا كان ذلك هو الأصل، فما سر الاختلاف بين المسلمين اختلافا صار ظاهرة عالمية فريدة، بحيث أصبحت الأمة الإسلالة على الخصوص تعانى قدرا هائلا من المتناقضات والعدوان المتبادل بين شعوبها، والمنازعات الداخلية التى توثر أعظم التأثيرفى سياستها الخارجية وعلاقتها بشعوب العالم، وتحدد صورة الإسلام والمسلمين على وجه غير مقبول فى كثير من الأحيان، أمام الرأى العالم العالمى؟

لقد حاولت الإجابة عن هذا السؤال الذى طرحته فى ورقة البحث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى تقدمت بها إلى المؤتمر تحت عنوان: حقيقة الاختلاف من وجهة النظر الإسلامية، ورأيت أن الجذور الأولى للخلاف قديما كانت ترتبط بالخلاف حول الخلافة، ثم صار الخلاف السياسى خاصية مميزة لطبيعة الاجتماع العربى إن لم نقل داؤه المزمن الذى لا يبرأ منه، ولكن مثل هذا الاختلاف يمكن السيطرة عليه فى وقت من الأوقات إذا ظل يدور فى إطار من النظرية السياسية وحدها. أما حين يتلبس على الناس باسم الدين، فتقتحم الرؤية السياسية لكل حزب بنية النص الدينى، فحينئذ يصعب الإصلاح، لأننا نتعامل حينئذ مع رؤى دينية، وليس مع رؤى سياسية خالصة، ولأن كل فريق يعطى نفسه قداسة تنتسب إلى المتعالى، وتستمد من قراءتها للنص الدينى رؤيتها السياسية الخالصة، وحنيئذ يصعب الحوار، لأن كل طرف منها صار يتحدث باسم المطلق، ويدعى لنفسه قداسته.

فى ضوء هذا الاقتحام السياسى لبنية الفكر الدينى فى الإسلام تم إنشاء تأويلات مذهبية تتفق ومذاهب السنة أو الشيعة أو الخوارج، أو غيرهم، ثم جدت فى العصر الحديث تأويلات أصولية جديدة تقتحم بنية النص الدينى من جديد لأسباب سياسية خالصة ذات رؤى متطلعة إلى السيطرة على الحكم مجددة بذلك تاريخ الخلاف السياسى فى الإسلام وضارية بسيف الظلم فى رقاب عباد الله الأبرياء باسم الدعوة أو الصحوة الإسلامية الجديدة.

والواقع أن الزج بالسياسة فى خلافات عقائدية، كما حدث فى أيام المعتزلة الذين استنصروا بالسلطة على خصومهم فكريا فى مسألة خلق القرآن، أو الزج بالدين فى خلافات سياسية، كما حدث قديما حول الخلافة، وما يحدث الآن فى مناطق عديدة من العالم الإسلامى - هو سر هذا الاضطراب المستمر فى تاريخ الحضارة الإسلامية، والأولى بنا أن نفصل ما بين الدين والسياسة، وأن تبقى لعلماء الدين سلطتهم الشرعية فى التوجيه والنصح ورسم المبادئ المثلى لنظام الدولة من الوجهة التشريعية، أما القفز إلى السلطة التنفيذية باسم الدين فهذا هو الخطر الأكبر، وليس فى الإسلام سلطة دينية تدعى لنفسها عصمة خاصة باسم الحق الإلهى، وإنما السلطة فيه هى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير، والتواصى بالحق والصبر، وليس لمسلم، مهما عظم فى الإسلام على آخر، مهما انحطت منزلته، إلا حق النصيحة والإرشاد.

وإذا كانت مشكلات السياسة، قديما، هى التى أفسدت وحدة المسلمين، فقد يبدو واضحا أن الحل الإسلامى الحقيقى من أجل تحقيق وحدة المسلمين الآن هو فى عدم إقحام العقائد الدينية باسم السياسة، إلا على الوجه الذى قدمناه من واجب العلماء فى الرعاية والمشورة والنصيحة والمراقبة، بل والمعارضة، حين يقتضى الأمر، لأن الخلاف فى السياسة له حلول، أما الخلاف فى الدين فهو شر مستطير، ولا نملك السيطرة عليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هاشم النحاس

بانوراما السينما السورية بين القاهرة والإسكندرية

ستة أفلام متميزة تضمنتها بانوراما السينما السورية. عرضت بالإسكندرية على هامش مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى الذى تنظمه الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما. ثم أعيد عرضها بالقاهرة (من ٣إلى ٨ أكتوبر) تحت رعاية المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع الجمعية وهيئة قصور الثقافة. وقد أتيح لى - من خلال إشرافى على إعداد البانوراما وتنفيذها - متابعة عروض الأفلام ومناقشاتها مع الجمهور فيلما بفيلم، مما تأكد لى عمليا مانتوقعه من أهمية هذه العروض فى تحقيق الفهم والتقارب بين الجمهور المصرى وسينما إحدى الدول العربية الشقيقة، الأمر الذى يرتفع بقيمة هذا الحدث إلى المستوى السياسى، فضلا عن أهميته الفنية والثقافية.

لقطة من فيلم الترحال إخراج ريمون بطرس

كان لكل فيلم من الأفلام الستة ماتميز به من جهد فنى ملحوظ، مما حقق لنا المتعة الفنية ومزيدا من الفهم والتقارب لما يدور فى أذهان أشقائنا من فنانى السينما السورية . وكان من أكثرها متعة وجاذبية - بالنسبة لى - فيلم «الترحال» إخراج **ريمون بطرس** لما فيه من شاعرية المعالجة وروح المحبة السائدة. أما «كومبارس» **نبيل المالح** و «أحلام المدينة» لمحمد

ملص، فتميز كل منهما بحرفية عالية فى التعبير بالكناية عن معانٍ اجتماعية وسياسية لها أهميتها فى تقويم أفكارنا ومواقفنا. وكان فيلم «رسائل شفهية» إخراج **عبد اللطيف عبد الحميد**، أكثرها مرحا. وعبر فيلم «أه يابحر» إخراج **محمد شاهين** عن العلاقة القدرية بين الإنسان والبحر وإن غلب عليه طابع المأساة اليونانية، وقدم «صهيل الجهات» إخراج **ماهر كدو** محاولة رمزية للتعبير عن القهر والرغبة فى الانتقام لاسترداد الكرامة. وإن شابه بعض الغموض.

وفيما يلى مزيد الاقتراب لثلاثة منها، أراها من أهم أفلامنا العربية، فى محاولة لإبراز أهم مالفت نظرى فيها.

الكومبارس بين المرئى واللامرئى

رغم أن الأحداث تجرى داخل شقة صغيرة بين شخصين إلا أن رؤية المتفرج تتسع لتشمل مايجرى خارجها. والخارج الذى هو أشبه بكابوس، يعيش بالداخل بقدر ما يعيش هذا الداخل فى رحم الخارج، الفتى والفتاة داخل الشقة يحاولان اقتناص لحظة سعادة يهربان فيها من العالم الخارجى الكئيب، لكن التعاسة تطاردهما من الداخل والخارج معا.

الشاب يعمل كومبارس فى المسرح. صاحبه ميسور الحال يترك له شقته ليلتقى فيها مع حبيبته الأرملة بعيدا عن أعين الناس. كل من الفتى والفتاة ينتمى لأسرة فقيرة كثيرة العدد، لا تحتمل شخصا إضافيا إليها. ومن ثم لايمكن أن يعيش أى منهما مع أسرة الآخر، وليس لديهما مايوفر لهما شقة مستقلة حتى يمارسا حقهما فى الحب والزواج.

بعد أن ترك الصديق شقته، وجاءت الفتاة، تتوالى الأحداث الصغيرة بينهما لتكشف عن مأساتهما. المأساة فى ظاهرها ضيق الحال وعدم توفر شقة الزواج، لكنها فى الحقيقة أعمق من ذلك بكثير، لأن الضيق لايخص الشقة فقط وإنما يشمل الحياة كلها التى حولتهما - كما حولت غيرهما- إلى كومبارس، لم يعد الكومبارس هو الممثل النكرة على خشبة المسرح وحده، وإنما الجميع كومبارس على مسرح الحياة.

يشير الفليم بوضوح إلى هذا المعنى منذ البداية، مع العناوين، بلقطات متفرقة لصور متحركة أو ثابته لأحياء فقيرة، ومنها جانب من مخيم فلسطينى، فى نهاية هذه المقدمة نرى المخرج على خشبة المسرح يوجه أحد أفراد الكومبارس الذى يسأله عن اسمه . ونعلم فيما بعد أنه هو نفسه بطل أحداثنا . هو النموذج المختار من بين أمثاله، ممن تضمهم اللقطات السابقة.

ويتأكد نفس المعنى فى النهاية عندما نرى بزاوية من أعلى الفتاة وهى تخرج من باب البيت لتذوب وسط مجموعات من البشر فى الطريق يقفون معا فى تكاسل. لا تسمع لهم صوتا. فالكل هى، وهى فى الكل.

بين البداية والنهاية نظل محصورين داخل الشقة. فى البداية، والفتى يحاول أن يدفع صديقه لترك شقته قبل قدوم صاحبته - نسمع طرقا على الباب. من فتحة الباب يدلف برأسه رجل البوليس السرى، ليوجه لهما بعض الأسئلة التى تكشف عن حقيقته. الأسئلة تتعلق برجل أعمى يعزف على العود ويسكن نفس العمارة. الفتى يتخيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقطة من فيلم «كومبارس»

لقطة من فيلم «أحلام المدينة»

نفسه وقد قبض على رقبته ودفعه بقوة حتى هدم الحائط عليه وركب فوقه. فى الظاهر يبدو هذا الحلم تعبيرا عن رغبته فى التخلص منه قبل قدوم فتاته الوشيك. لكن الأحداث التالية التى تجعل من هذا الرجل كابوسا يطارد الفتى، تؤكد أن الرغبة فى التخلص منه لم تكن رغبة طارئة تتعلق بحدث جزئى.

يشرح الفتى للفتاة أهمية الكومبارس. يقول إن الكومبارس يقوم بكل الأدوار: شيال، عسكرى مخبر، مواطن يسير فى الطريق، أو يجلس فى مقهى.. يقوم بأكثر من دور منها فى المسرحية الواحدة. يخرج من المسرح ليعود فى ثياب أخرى ومكياج آخر ودور جديد. ومع ذلك لا يكتب اسمه فى العناوين. لا يكتب غير اسم النجم. حتى المخرج يكون اسمه بحجم أقل، النجوم يستولون على كل شىء والباقى لا شىء.

يحلم بأن يقوم بدور البطولة فى المسرحية وأمام صاحبته يؤدى أحد أدوار البطولة، ثم يدعوها لمشاركته التمثيل، حيث لا يمكن أن يقوم بدور شخصيتين فى وقت واحد كما حاول أن يفعل، فالبطولة مهما تكن، لا يمكن أن تقوم وحدها بدون طرف آخر يعينها على القيام بالدور.

يواصل أداء أدوار البطولة لمسرحيات مختلفة، ويضحك، وتضحك معه الفتاة، ونضحك معهما. وخلال قيامه بهذه الأدوار لا نجد أثرا للعثمته التى ظلت تلازمه من البداية وفيما بعد. المعنى ليس فى حاجة إلى توضيح.

أشياء كثيرة تتحطم خلال حركتها داخل الشقة. بعض الأكواب، وزجاج إطار الصورة، وتنخلع قاعدة السرير عن أعمدته. يزحفان تحت السرير لإصلاحه. وتحت السرير (لا فوقه) يمارسان الحب. نراهما من خلف الأسلاك المتشابكة لقاعدة السرير. تشير الفتاة إلى ما يخطر على بال المتفرج عن الأسلاك التى تشبه، أسلاك السجن. يرد عليها الفتى بنفس هذا التصور لأن أسلاك السجن - فى نظره - قضبان ضخمة وغليظة. الحوار بما فيه من نفى يحذر المتفرج من الاستنتاجات الساذجة للتشبيهات الرمزية التى نجدها فى الصورة.

الصورة ترمز إلى السجن بشكل سطحى. الحوار ينفى ما تقوله الصورة ليحيلنا إلى المعنى الأعمق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما نراه لا يشير إلى السجن بالمعنى الحرفى للسجن والقضبان ومن ثم علينا أن نفكر في السجن الآخر الأكثر قسوة وإن ككان بدون قضبان، ولا أظن أن هناك مشهداً فى السينما العربية على غرار هذا المشهد فى العمق والبراعة فى استخدام الكتابة المركبة.

الثقافة الاجتماعية السائدة التى تتمثل فى العادات والتقاليد ومفهوم الشرف ومعنى الفضيلة، تثير فى نفسيهما الخوف. يخافان أن يراهما الآخرون معا فى الطريق أو فى مكان عام، خاصة أخاها الذى يمكن أن يذبحها أو يذبحهما. الثقافة أيضا وراء المغالاة فى المهور والمظاهر. يحاول الفتى سالم (الكومبارس) أن يظهر جانبا من هذه الثقافة. يصنع من قطعة من السلك دبلتين ويقدم لها ورقة بعشر ليرات باعتبارها مقدما للصداق. ويقوم معها بترديد عبارات طقوس الزواج المعتادة ليعلن لها بعدها أنهما أصبحا زوجين على سنة الله ورسوله. إنه مشهد كوميدى بالطبع. ولكن أى كوميديا سوداء!! وهو إذ يقدم لنا الحل المعقول، يبدو لا معقولاً، فنضحك أو تبتسم لأننا ندرك أن مثل هذه الحلول لا تصلح فى مجتمعنا المعقد.

نوع آخر من الخوف يمثل حائطا ضخما يفصل بينهما. الخوف من وحش غامض له ألف ذراع تطولهما وتطول كل الناس فى أية لحظة. وحسن ينتشر فى الهواء، نبتلعه مع أنفاسنا. يشكل تصوراتنا الكابوسية المرعبة. التطورات لا تخلو من جذور لها فى الواقع، يمثلها رجل البوليس السرى الذى يظهر فى البداية. تختلط صورته فيما بعد بصور أحلام اليقظة الجنسية التى تداهمه. عندما يرفع غطاء السرير يفاجأ بوجود رجل البوليس تحت الغطاء ببدلته، يبحلق فيه وهو ينهض ناحيته.

يمثل جذور هذه المخاوف أيضا صفارات (سرينة) سيارات البوليس وهى تجوب الشوارع. يصل صفيرها المرعب إلى آذانهما، وخاصة فى لحظات غير متوقعة. ومن خلال هذا الصوت ينتقل الخارج إلى الداخل، أو يتسع الداخل (الشقة) لتصبح فى الخارج (الشارع). ويمثلها أيضا أصوات حركة رجال البوليس على السلم وهم يبحثون عن عازف العود الأعمى. تخترق وجودها بالداخل.

ويقتحم الخارج الداخل مرة فى صورة امرأة عجوز تدق على الباب، وعندما يفتح لها الفتى - لا نراها - نسمع صوتها، تريد أن تبيعه شيئا بسيطا، لكنه ليس فى حاجة إلى هذا الشىء. يحاول أن يتخلص منها بتقديم صدقة، لكنها ترفض لأن كرامتها تمنعها من قبول الصدقة. هى الأخرى صورة من الكومبارس، تقاوم من أجل الحفاظ على بقايا كرامة. وأى كرامة للكومبارس فى الخارج أو الداخل؟!

فى لحظة صفاء يحكى الفتى لفتاته عن تجربته الممتعة فى تذوق جمال الفن التى أتيحت له عندما دعاه صديقه مع بعض الأصدقاء للاستماع إلى عازف العود الأعمى. ولشدة سعادته بهذه اللحظات يتمنى الفتى لو كانت هى معه، لينعما بها معا. لذلك يحاول الفتى عندما يلجأ الأعمى للاحتماء به من اعتداء جماعة المخبرين، أن يتدخل لحمايته. كانت فرصته ليقوم بعمل إيجابى يرفعه عن مستوى الكومبارس، لكنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتلقى لكمة فى وجهه تطرحه أرضا. ترده إلى مهانته وقلة حيلته. تعيده إلى حالة الكومبارس. ويكون فى هذه الغربة فصل المقال فى نهاية اللقاء بينه وبين الفتاة، حيث لم يعد يجرؤ على النظر إليها، وينفصلان، وتنسحب الفتاة خارجة، دون أمل قريب فى العودة فضلا عن مواصلة هذه العلاقة.

هل الأمل عند «الكومبارس» مفقود؟ وكلنا هذا الكومبارس بشكل أو آخر. قد تبدو الإجابة للوهلة الأولى. نعم. لكن الفيلم إذ يكشف لنا عن الأسباب.. يفضحها.. يحرض المتفرج ضدها.. يفتح أمامنا باب الأمل الحقيقى. أن نعمل على معالجة هذه الأسباب. أن نغير الأوضاع حتى يستقيم الحال وننعم بالحياة.

ومما يجدر الإشارة اليه أن الفيلم لم ينجح فقط فى إثارة تعاطفنا مع شخصيتيه، وإنما جعلنا نتمثلهما أحيانا، ونقدر لهما محاولتهما المجهضة.

مدينة ملص بين الحلم والكابوس

إن كمية المرارة والبؤس الروحى الذى تعرضه علينا أحداث الفيلم «أحلام المدينة» إخراج محمد ملص، تجعل من هذه الأحلام كوابيس مفزعة، تكشف عما وصل إليه الإنسان العربى من تردٍ خانق كفيل بأن يقضى على الحياة نفسها فضلا عن الأمل والأحلام. ولعل استخدام كلمة «حلم» فى العنوان تعنى معكوس مدلولها على نحو ما جاء خلال الفيلم من أحداث تعنى معكوس ما تعلن عنه. والواقع أن تكنيك الفيلم كله قائم على السخرية التى يفجرها هذا الالتباس بين المعنى ومعكوسة، بين الواقع المعلن والحقيقة الخفية.

أكثر ما يلفت النظر بخصوص هذا التكنيك لاستخدام المعنى ومعكوسه، ما جاء فى شريط الصوت عن طريق الراديو من أغان وبيانات قومية. كانت على طول مسار الفيلم تناقض ما تحاول الصورة أن تخفيه فى أحشائها. ولكن الفيلم يكشف عن تكنيكه بوضوح فى النهاية، عندما نسمع بيانات التأييد الحماسية للوحدة تصاحبها صورة للشارع فارغا تماما من الجماهير، رغم لافتات التأييد الكثيفة المعلنة على امتداده.

إن فرحة الطفل التى يعلن عنها بقدومه مع أمه إلى «الشام» فى أول الفيلم، تناقضها كل الأحداث التالية مما يراه الطفل من قسوة الحياة والناس. وعندما ينتهى الفيلم بحلم الوحدة بين مصر وسوريا، يقدم آخر سخرياته. فنحن نعلم - من سياق التاريخ الذى نعيشه - الفشل الذى منيت به هذه الوحدة قبل إنتاج الفيلم. وما بين فرحتى البداية والنهاية (الخادعتين) تتوالى أحداث الفيلم لتكشف عن الأحلام التى تتحول إلى كوابيس، أو الكوابيس التى نظنها أحلاما، وتصدمنا حينما نعلم أنها أحلام وهمية.

الأم الشابة - بعد أن مات زوجها - تلجأ مع طفليها إلى بيت أبيها فى المدينة. لكن الأب المشوه نفسيا فضلا عن تشوهه الجسدى (أعرج) لا يرحب بقدومها. يصب لعناته عليها. يضيق بأحد ولديها فيضربه ضربا مبرحا، ثم يدفع به إلى الملجأ. وعندما تشترى راديو تسرى به عن نفسها المظلومة، يكبلها باتهاماته. لا يقبل منها ما تدعيه بأنها اشترته بثمن «الإسورة» التى باعتها. وتحت ضغوطه تلطم خديها مولولة من الألم. وعندما تستسلم لإغراء جارتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الخاطية) وتحلم بالزواج من رجل قادر ينقذها من الفاقة والضيق واعتداءات الأب، لا يستمر الزواج طويلا، وتعود مهيضة الجانب إلى ابنها فى غرفتها الضيقة تلخص مأساتها لابنها بقولها متأثرة «طلع رجال ابن كلب».

الأحلام / الكوابيس تشغل الجميع، على المستوى الفردى وعلى المستوى العام. هناك الأعمى الذى فقد بصره فى فلسطين ويحلم بالعثور على وساطة لإجراء عملية فى روسيا يسترد بها بصره. وهناك الشخص الذى استطاع أخيرا الحصول على تأشيرة دخول الكويت بحثا عن عمل. فرحته الكبيرة بحصوله على التأشيرة تكشف عن صعوبة حصوله عليها بقدر ما تكشف عن مدى اعتماده على هذا الحلم فى حل مشاكله ومشاكل صديقه الأعمى الذى يعده بأن يدفع له تكاليف العملية.

وهناك الأخ الذى يطالب أخاه بنصيبه فى الدكان الموروث عن أبيهما. يحلم بالعثور على مصدر رزق بعد أن فصل من عمله. ينتهى هذا الحلم بمشادة بينهما تقضى على حلم أخيه فى الاحتفاظ بالدكان، حيث ينتظر البوليس للقبض عليه بعد أن قتل أخاه.

براعة «ملص» المخرج المؤلف للفيلم، فى إبداعه لهذه الأحداث، أنه جعل لها من المدلولات ما يمكن للمتفرج - إذا أراد - أن يمدها لتتجاوز التعبير عن حالاتها الفردية إلى التعبير عن حالات الوطن العربى كله. فلسطين والعمى كوابيس قائمة، روسيا والكويت أحلام معلقة، والإخوة الأعداء مواطنون وأوطان. والمهم أن هذه الحالات فى تعبيراتها (الرمزية) المحتملة لا تفقد مصداقيتها الواقعية - لحساب الرمز - مما يجعل منها وقائع مقنعة فى ذاتها.

الأحلام العامة تنتهى أيضا بكوابيس أكثر مرارة. الزينات المعلقة فى الشوارع والخطابات الإذاعية المليئة بالحماسة فى بداية الفيلم ترحب بقدوم **أديب الشيشكلى** إلى الحكم. ترتفع الشعارات ويردد البعض الهتافات: «أديب بيك لا تهتم بنعبى لك بردى دم»!! ثم يسقط حكم **الشيشكلى** بعد أن تحول إلى كابوس وطنى. الناس فى الشارع يسعدون بالتخلص منه. يفرحون بحلم جديد مع قادم جديد «**شكرى القوتلى**». يهتفون له نفس الهتافات. وعندما يؤمم **عبدالناصر** القناة تتعلق به آمالهم ويهتفون له بالوحدة التى نعلم بفشلها مسبقا. يربط الفيلم بين الكابوس العام الذى تمثله التغيرات السياسية المتتالية الهابطة من أعلى، وكوابيس الأفراد. لقد عزلت القيادات السياسية الناس عن مشاركتهم فى اتخاذ القرار، فتتحول الناس إلى دمى فاقدة القدرة على الفعل. تنتظر أن يأتى الحل من الخارج: من روسيا، من الكويت، من **عبدالناصر**.. ولأنهم لا يشاركون بفعل ما لتحقيق الحلم، يفقد الحلم مقومات وجوده وحمايته، ينهار ويتحول إلى كابوس، سواء على مستوى الفرد أو على مستوى الأمة.

تفتك السلطة بالناس (دون أن نرى عملية اعتقال واحدة). يكفينا أن نرى منظر الشرطة المتحفزين وهم يجوبون الشوارع بعرباتهم، والإذاعة التى توالى بياناتها الحماسية وشعاراتها المتتالية. ويكفى أن نرى الخوف فى تصرفات الناس من السلطة خلال مجموعة من الأحداث المتناثرة فى الفيلم. عندما يضع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطفل «ديب» على واجهة المحل إعلانًا عن أحد الأفلام، يعلن صاحب المحل «سينما لا تخوف». ولسنا بحاجة أن يصرح لنا عما يثير الخوف فى مثل هذه الحالة.

مرة أخرى يرتبط الكابوس العام بالكابوس الخاص. كما تفتك السلطة بالناس، يفتك الناس ببعضهم. الأخ يقتل أخاه، والأب يضطهد ابنه وأحفاده، والزوج يقسو على زوجته، والكبار يعذبون الأطفال فى الملجأ، والأطفال يهاجمون الرجل العجوز المريض فى الشارع ويسخرون منه.

المدرس فى الفصل يلقى على تلاميذه من الأطفال درسا فى اللغة عن معنى لفظة الرقيق. فى حالة الرجال، يطلق على الأسود عبدا، وعلى الأبيض مملوكا. وفى حالة النساء يطلق على السوداء جارية وعلى البيضاء أمة. ثراء اللغة العربية هنا يكشف عن تأصل معانى العبودية فى ثقافتنا. والدرس برمته يثير فى الذهن عملية الربط بين تنوعات العبودية فى ثقافتنا وتنوعاتها فى الواقع. والنتيجة المستخلصة هى أن كل من نراهم هم رقيق أو عبيد لا حول لهم ولا قوة.

ولكن ..

لماذا كل هذه القسوة على الناس، وعلى الذات القومية؟! لماذا يظهر الناس فى الفيلم على هذا النحو من البشاعة.. وكلهم من البسطاء؟! لماذا لا نجد بينهم من يستحق تقديرنا؟! وفيما عدا الأم وابنها لا نجد من الشخصيات غير ما يثير النفور والاشمئزاز أو يبدو عديم القيمة. انظر كيف تثير الخاطبة الاشمئزاز وهى تمسح العرق بأصبعها من تحت إبطها. حتى الأطفال فى الفصل عندما يسألهم المدرس ماذا يفعل مع «ديب» الذى جاء متأخرا يصرخون جميعا بلذة متوحشة فى نفس واحد طلب للعقاب.

صحيح أن فساد الحكم يؤدى إلى فساد الناس. لكن فسادهم لا يكون بشكل مطلق على هذا النحو الآلى كما جاء بالفيلم. هناك من الناس فى الواقع المعيش من يستطيع تجاوز الضغوط - مهما كانت - وامتلاك القدرة على الاستبصار الصحيح للأمور - على الأقل.. هذا ما يؤكده التاريخ وتكشف عنه قدرات البشر. وهو ما يمنحنا الأمل فى المستقبل الذى افتقدناه فى الفيلم.

لعل نظرة **ريمون بطرس** المتنائلة (لإيمانه بالإنسان) فى فيلم «الرجال»، بمثابة التعديل لنظرة **محمد ملص** المتشائمة فى «أحلام المدينة»، خاصة أن بينهما نقط التقاء فى «تيمات» معينة يجدر تأملها لإدراك الفرق بينهما. وإن ظل لكل من الفيلمين قيمته الرفيعة فى التعبير عن وجهة نظره التى لا تخلو من العمق.

الترحال.. والتعبير عن الهوية

من خلال حياة أسرة مسيحية متواضعة تعيش فى «حماة»، نرى حياة الوطن، فى مرحلة القلق والانقلابات، أعقاب نكبة ١٩٤٨ وما بعدها فى الخمسينيات. مشهدان فى بداية الفيلم يكشفان عن التوجه الفكرى له، ويضعان المتفرج داخل الحالة النفسية والبطانة العاطفية للفيلم. يصور أحدهما طقوس احتفالات الكنيسة بالعيد، التى يحضرها أفراد الأسرة، والثانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يصور قطار الأربعينيات القديم محملا بالعائدين والمهاجرين الفلسطينيين. يستقبلهم أهل المدينة وبينهم أفراد الأسرة: الأم والإبنة والطفلان فى انتظار عودة الأب الذى رحل عن المدينة، وانضم الى المجاهدين لتحرير فلسطين. لكنه لا يعود.

الطقوس الكنسية والصلبان الكبيرة المرفوعة تعود بذاكرتنا إلى مأساة المسيح مع اليهود. والفقراء المكدسون داخل عربات البضائع قادمون من فلسطين يجسمون لنا جانبا من المأساة المعاصرة مع يهود إسرائيل. مشاعر القداسة فى الاحتفالية الكنيسة تقابلها المشاعر الحميمة الفائقة فى تلهف الأهل على لقاء ذويهم، أو فى بحثهم عنهم بين القادمين فى القطار. المشهدان يتكاملان. يعبران معا - بتلقائية - عن الفداء والمحبة، ويكشفان عن طبيعة الأحداث المقبلة، وهوية الشخصيات.

يؤكد معنى المشهدين ويجمع بينهما، حلم الطفل عقب مشهد الاحتفال الدينى. جموع غفيرة من الناس، تماثل فى الزى والحركة والمستوى، نفس الجموع التى تراها فى مشهد استقبال القطار. الجموع تقبل من بعيد عند خط الأفق. وفى المقدمة حواجز خشبية أشبه بصلبان تملأ الصورة.. فالجميع على الصليب..

فى غياب الأب يجبر الخال ابنة أخته على الزواج من شقيق زوجته. ابن الجيران حبيب الفتاة يقتحم الكنيسة فى ليلة الزفاف.

يرفع بيده سكينا يريد أن يذبح بها العريس الذى اختطف منه حبيبته. يصيح القسيس فى وجهه أن يلقى بالسكين، فيلقى به. نشفق على حال الحبيب ونتعاطف مع خضوعه. وتخضع الفتاة للتقاليد وتذهب مع زوجها، تعيش معه فى قريته. ولكن عندما يعود الأب ويمنعها الزوج من زيارته تهرب من البيت. وترفض العودة إليه حتى لو قطعوا شرايينها. نشفق على الفتاة فى خضوعها فى الحالة الأولى، ونتعاطف معها فى تمردها على التقاليد فى الحالة الثانية.

من الإشفاق والتعاطف إلى المحبة والتقدير، هى المشاعر الأساسية التى يثيرها الفيلم فى نفس المتفرج نحو شخصياته، بعيدا عن مرارة الكراهية أو إثارة النفور. حتى الخال الذى يجبر ابنة أخته على الزواج فى غياب أبيها، قد نجد له ما يفسر عنفه - دون أن نبرره. فالسبب قطع السنة الجيران كما يقول، أو لخضوعه الجنسى لزوجته كما يبدو. وكان لها مصلحة فى هذه الزيجة. ولا نعدم أن نجد الخال فى أحد المشاهد يحتضن ابن اخته ويبتسم له رغم غضبه السابق عليه. ويمكن مقارنة شخصية الشاسع فى معالجة كل منهما. والخلاف فى التأثير النهائى لكل منهما على المشاهد، وبالمثل يمكن المقارنة بين مشهد بالفصل الدراسى هنا وما يقابله فى «أحلام المدينة» السابق ذكره، حيث يلتحق طفل جديد من فلسطين للفصل فيستقبله المدرس بترحاب ويدعو تلاميذ الفصل لاحتضانه بينهم، وهو ما يعبر عن الطبيعة الحقة لشخصياتنا ومشاعرنا الشعبية، وإن كان لا ينفى المثل الآخر المقابل فى «أحلام المدينة»، فهو أيضا يمثل جانبا من الواقع. والمسألة برمتها مسألة اختيار تحددها وجهة النظر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمقارنة بينهما تكشف عن اختلاف التوجه فى كل منهما عن الآخر.

عندما يعود الأب من الغربة، تراه الزوجة/ الأم عند فتحة الباب. يقف كل منهما بعيدا عن الآخر فى صمت تام. لحظات مشحونة بعاطفة تفوق أى تصوير. يقطع الصمت حيوية اندفاع الأطفال نحو أحضان أبيهم عندما لمحوه. مشهد عاطفى ملىء بالشاعرية، فى فيلم يمتلىء بالمشاعر النبيلة دون افتعال.

يعلم الأب بضغوط الخال على ابنته للزواج فى غيابه. يندفع إليه فى دكانه يمسك برقبته. لكن أهل الحى يتدخلون، يتدافعون إلى الأب ويرحبون بقدومه. ويتغلب الترحاب على وحدة الخلاف بين الأب والخال ليكشف عن الجانب الطيب فى طبيعة هؤلاء الناس.

يعود الأب (أبوفهد) إلى عمله. نحات يقطع الأحجار ويشكلها مع زملائه. لتبنى بها القصور. (مجيد بك) صاحب القصر الجديد يشيد بمهارته وفنه، لكن أبا فهد يعلم أن الناس تنسب القصور لأصحابها وينسون من صنعها. تقارن النظر من نفس المعنى فى «الكومبارس»، مع ملاحظة الفرق. «النقد فى الكومبارس» موجه إلى النجوم (أصحاب السلطة) والنقد هنا موجه لأصحاب رأس المال. والمطلب الإنسانى واضح فى الحالتين وهو الوقوف إلى جانب الإنسان البسيط فى استرداد حقه المهدر فى الحياة.

تنعكس الحياة السياسية على حياة الناس. يتعارك اثنان فى المحجر بسبب اختلاف موقفهما من انقلاب **حسنى الزعيم**. تظهر السمة القيادية فى شخصية أبى فهد. التدخل الحاسم منه ينهى الخلاف بينهما. ويعود الجميع إلى العمل. وعندما يلجأ إلى بيته فى منتصف الليل أحد الجيران الهاربين من مطاردة الشرطة، يخفيه عنده حتى الفجر. ويدفع أبوفهد الثمن بالقبض عليه فى الصباح. فى السجن عندما يلتقى أبوفهد بالهارب الذى أخفاه ويريد أن يعتذر له، يهون أبو فهد عليه الأمر ويحتضنه.

بعد مقتل **حسنى الزعيم** وتولى **أديب الشيشكلى** الحكم، تقام الزينات وتنصب السرادقات احتفالا بالحاكم الجديد. أبوفهد عضو مجلس الإدارة فى نقابته يعترض على الإسراف فى الاحتفالات بتأييد الحاكم ويرى من الأجدى صرف أموال النقابة على احتياجات أصحابها من النقابيين. يتهمه أحد الحاضرين بالخيانة. يتكشف لنا الجو السياسى الخانق الذى يضغط على «أبوفهد» والناس فى عهد **أديب الشيشكلى**، كما تكشف لنا فى عهد سابقه.

الحوار الذى يدور بين «أبوفهد» وصديقه فى الخمارة. يفرج به عن نفسه ويجيب عن أسئلة صاحبه الصحفى عن اشتراكه فى حرب فلسطين، يمثل وجهة نظر نقدية لحرب فلسطين والأوضاع السائدة، حيث يضحى الشعب ويدفع الفقراء الثمن دائما. وعندما يتردد «أبوفهد» فى الحكم على عهد **أديب الشيشكلى** يضع له صاحبه النقط على الحروف. لا أمل فى الحكم العسكرى. الجيش له دوره ولا شأن له فى الحكم.

أبوفهد إنسان بسيط، أمى لا يقرأ، لكنه يملك من الطاقة الروحية ما يدفعه إلى الترحال كلما ضاق به الحال. لا يقبل الظلم وليس بيده أن يدفعه ولا طاقة له على احتماله؛ ومن

ثم ليس أمامه إلا الترحال. رحل فى المرة الأولى بحثا عن الرزق، وعندما وجد فرصة لمواجهة المغتصب انضم إلى المجاهدين، وتحت ضغوط الحصار الخانق من حوله لا يجد أبوفهد غير الترحال وسيلة لإنقاذ روحه من الفساد بالخضوع وتجرع الذل، فيعود إلى الترحال من جديد. وفى تراثنا الإسلامى ما جاء فى القرآن الكريم «إن الذين توفاهم الملائكة ظالمى أنفسهم، قالوا فيم كنتم. قالوا كنا مستضعفين فى الأرض. قالوا ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها» (النساء آية ٩٧).

إن فيلم الترحال بما يقدمه من شخصيات تتمثل ثقافتنا، وبما يجرى فيه من أحداث، وما يحمله من آراء، وما يعرضه من مشاعر، وما يكشف به عن آلامنا وآمالنا.. يعبر بوضوح عن هويتنا. ومن هذه الناحية يعتبر الفيلم أحد النماذج السينمائية القومية المتميزة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد يوسف

بمناسبة مرور ١٠٠ عام على ميلاده

فرنسا تقدم مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النجم الفرنسى فاريس كليمان فى دور السلطان والممثلة سارة ريفيير فى دور الجارية

صورة أفيش مسرحية السلطان الحائر بالفرنسية والعربية

توفيق الحكيم

بمناسبة مرور ١٠٠ عام على ميلاد الكاتب الكبير **توفيق الحكيم** انتهزت فرنسا فرصة الإقبال الجماهيرى الهائل لمعرض مجد الإسكندرية» بمدينة أجد Agde بجنوب فرنسا وعرضت فرقة نوت المسرحية الفرنسية مسرحية «السلطان الحائر» وذلك لأول مرة منذ أن قدمتها «الكوميدى فرانسيز» فى أوائل الستينيات.

وقد قام بدور السلطان النجم الفرنسى الشاب **فابريس كليمان** والجارية الممثلة **سارة ريفيير**.

وقد حضر عرض «السلطان الحائر» جمهور ضخم جاء بعضه من إسبانيا والبرتغال وذلك لمشاهدة «السلطان الحائر» و«مجد الإسكندرية» معًا

وقد قام بدور الراوى الممثل المسرحى الفرنسى **بيير إيمانويل** جودا واخرجها المخرج الفرنسى من اصل مصرى **حازم العوادلى**.

وصرح د. **هانى هلال** المستشار الثقافى المصرى فى باريس بأن النجاح الهائل الذى يلقاه المعرض والمسرحية إنما هو ثمرة تعاون كبير بين وزارة الثقافة فى مصر وفرنساوقال د. هلال إن المسرحية ستعرض فى باريس فى أحد أهم مسارحها قريبًا وأن هناك تفكيرًا فى عرضها فى مصر.

والجدير بالذكر أن مسرحية «السلطان الحائر» كانت قد ترجمت إلى الفرنسسية وإلى لغات عالمية كثيرة كما أنها مثلت على مسارح العالم المختلفة ومنها مسرح الكوميدى فرانسيز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com